محمد سالمان

شعر الحداثة
دراسة في الإيقاع

شعر الحداثة

دراسة في الإيقاع

محمد علي علوان

فهرس

شكر وتقدير

إلى أساتذتي :

الأستاذ الدكتور/ محمد مصطفى بالحاج، الـذي تفضـل بالإشراف على هذا البحث، فغمرني بعلمه الغزير، ومهد لي الطريق كلما تعثرت بي الخُطا.

الأستاذ الدكتور/ محمد عبد المجيد لاشين، الذي فتح لي مكتبته الخاصة، فيسرت لي كل عسير.

الأستاذ الدكتور/ زهير عازي زاهد، الذي دفعني لمواصلة المسير في هذا الدرب الشائك.

مُقدِّمة

يحتل الشعر مكانة كبيرة في نفوس العرب، الأمـر الـذي جعلهم يقيمون أسواقًا لهذا الفن اللغوي، كما كانوا لا يهنئـون إلاّ بغلام يولد أو شاعر ينبغ منهم أو فرس تنتج، وكانت القبيلة إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتهـا وصـنعت الأطعمـة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون فـي الأعـراس، فهو – الشعر – ديوانهم، يسجلون فيه مآثرهم وأيامهم؛ ولذلك كان الاهتمام به حفظًا، ورواية، وتدونيا ونقدا.

ومر شعرنا العربي بمراحل عديدة من التطور والتجديـد، في عصوره المختلفة، وذلك على مستويات عـدة، كالشـكل والمضمون بعامة والإيقاع بصورة خاصة.

ومع بدايات النهضة في عالمنا العربي، في أواخر القـرن التاسع عشر، بدأت تدب في الشعر روح جديدة، حمل لواءها محمود سامي البارودي، ورفاقه، ثم انتقلت الراية إلى جماعة الديوان، ومنها إلى جماعة أبوللو، ثم انتقلت راية التجديد إلى مدرسة الشعر الحر (التفعيلة)، التي تعد ثـورة فـي مجـال الشكل الشعري.

وفي القرن الماضي، ظهرت دعـوات عديـدة – نتيجـة التقارب مع الحضارة الغربية – تنـادي بضـرورة الأخـذ بالحديث، ومواكبة التطور في كل مناحي الحياة، بمـا فيهـا الشعر، وبدأ دعاة الحداثة يسطرون أفكارهم ورؤاهـم فـي الصحف والدوريات العربية، والتي أسهمت بدورها في نشر هذه الدعوات.

وإذا كان جيل رواد الحداثة، قد لقي العناية والدراسة التي تبين جهده وأثره في الحياة الثقافية، وضح ذلك – مثلا – من خلال دراسة د. كمال خير بك "حركة الحداثة فـي الشـعر العربي المعاصر – دراسة حول الإطار الاجتماعي – الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية" وقد خُصصت تلك الدراسة للفتـرة الزمنية من عام ١٩٥٧ حتى ١٩٦٤م، وذلك في إطار تجمع مجلة شعر اللبنانية، إضافة إلى السياب، ونـازك الملائكـة وعبد الوهاب البياتي، فإن كان الأمر كذلك، فـإن الأجيـال اللاحقة من الحداثيين مازالت تعاني من إهمـال الدارسـين وإعراض النقاد، الأمر الذي جعلني أشمر عن سـاعد الجـد للكشف عن تلك الأجيال، وقد تخيرت الجيلين التاليين للجيـل

الأول (الرواد)، وذلك في دراسة جانب من جوانب النص الأدبي، وهو الإيقاع[1]، لما له من أهمية في النص الشعري.

وكانت الخطوة الأولى التي يتعين علي البت فيها، هي تحديد الإطار الزماني والمكاني للموضوع، ثم تعيين حدود المادة التي سيتناولها البحث، ولم يكن تحديد الإطار المكاني عسيرا، فقد تخيرت شعراء (مصر)؛ وذلك لأني ابن لهذا البلد، الأمر الذي يجعلني على مقربة من الحياة الثقافية والشعرية لهذا الإقليم، أكثر من أي إقليم آخر، إضافة إلى ما تحتله مصر من مكانة ثقافية كبيرة في عالمنا العربي.

أما الإطار الزماني، فقد حددت بدايته بعام ١٩٦٧م[2] لما يحتله هذا التاريخ من أهمية على المستوى العربي، فهو عام النكبة والإحباطات العربية، كما تمثل السنوات التالية لهذا التاريخ مرحلة تحول في السياسات والثقافات العربية، الأمر

---

(١) لم تتطرق هذه الدراسة لدراسة النبر؛ وذلك لأنه قضية خلافية، إضافة إلى أنه يختلف من قطر إلى آخر، بل من فرد لآخر ، ذلك حسب النطق.

(٢) نظرا لأن التجربة الإبداعية للشاعر لا يمكن تقسيمها، فقد اعتمدت – أحيانًا – على قصائد للشعراء، موضع الدراسة تسبق هذه الفترة بقليل، صدرت عام ١٩٦٦ أو عام ١٩٦٥ ، وكان ذلك في الباب الأول فقط.

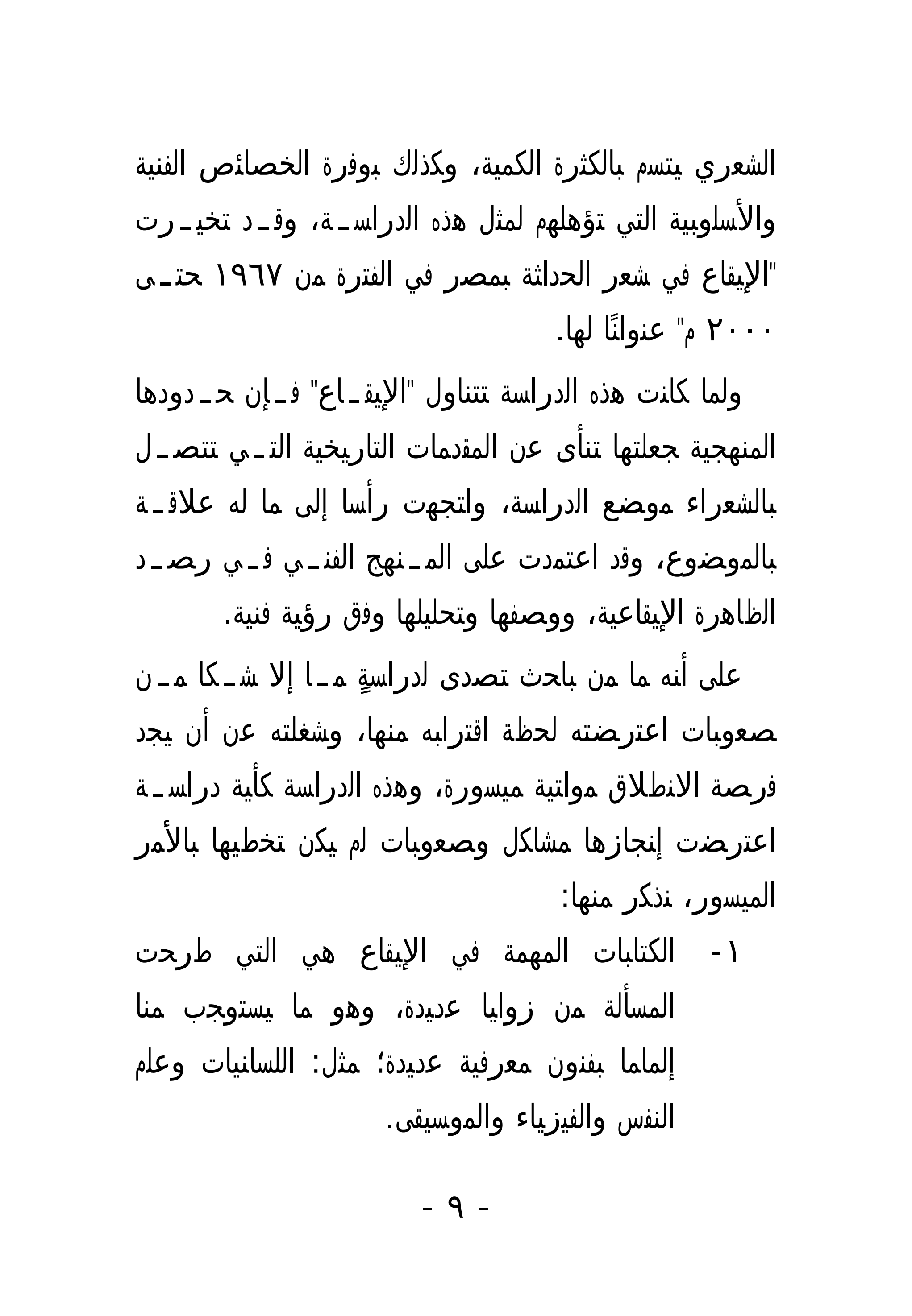
الذي يؤثر بشكل أو بآخر في إيقاع الشعر المواكب لهذه التحولات، وحددت نهاية ذلك الإطار بعام (٢٠٠٠)، وهو نقطة الانعطاف الزمني الذي يمثل تحولات كبرى في تاريخ البشرية.

أما عن مادة البحث، فقد قصرتها على أربعة شعراء، بلغ نتاجهم الشعري نحو اثنين وثلاثين ديوانًا، احتوت أكثر من خمسمائة وخمسين قصيدة، وهم محمد إبراهيم أبو سنة، وفاروق شوشة، وحسن طلب، ورفعت سلاّم.

ولا أدعي أن هؤلاء الشعراء – الأربعة – لهم وحدهم الحقّ في تمثيل الشعر المصري لهذه الفترة، لكنهم يمثلون السمات والخصائص الفنية لشعر هذه الفترة من هذا الإقليم العربي.

كما أن هؤلاء الأربعة، يمثلون بيئات مختلفة (الصعيد – الريف- المدينة – الساحل) كما يمثلون ثقافات متباينة (الأزهرية – الدرعمية(*)- الجامعية العامة) كما أن نتاجهم

(*) الدرعمية: كلمة منحوتة من (دار العلوم) ، وهى مدرسة عالية أنشأها على مبارك عام ١٨٧١، لتمثل اللقاء المتزن بين الثقافتين القديمة والحديثة، أو الأصالة والمعاصرة، هي الآن (كلية دار العلوم) وتتبع جامعة القاهرة، انظر/ د. أحمد هيكل موجز الأدب الحديث في مصر ، ص ٣٢ .

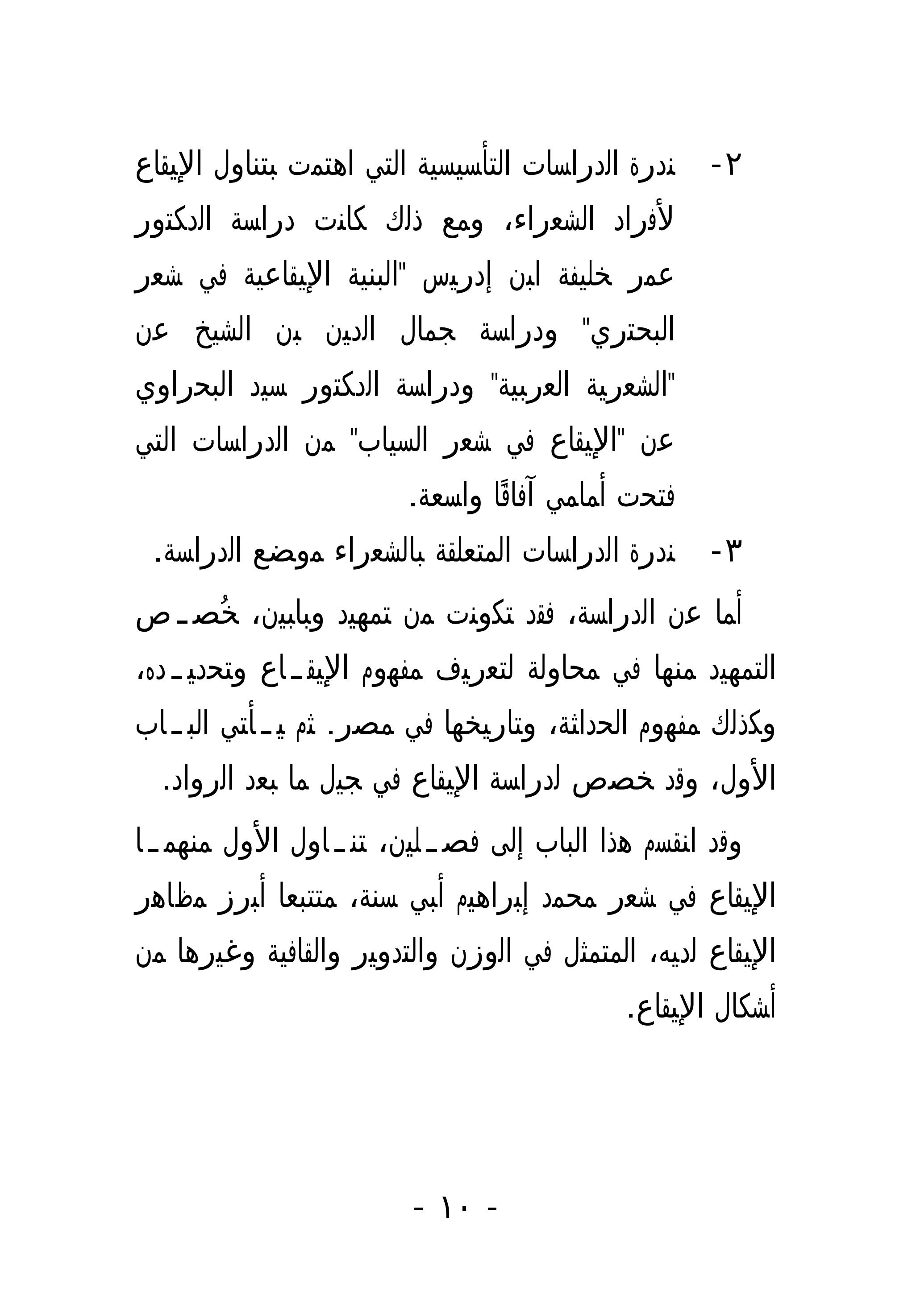


الشعري يتسم بالكثرة الكمية، وكذلك بوفرة الخصائص الفنية والأسلوبية التي تؤهلهم لمثل هذه الدراسـة، وقـد تخيـرت "الإيقاع في شعر الحداثة بمصر في الفترة من ١٩٦٧ حتـى ٢٠٠٠ م" عنوانًا لها.

ولما كانت هذه الدراسة تتناول "الإيقـاع" فـإن حـدودها المنهجية جعلتها تنأى عن المقدمات التاريخية التـي تتصـل بالشعراء موضع الدراسة، واتجهت رأسا إلى ما له علاقـة بالموضوع، وقد اعتمدت على المـنهج الفنـي فـي رصـد الظاهرة الإيقاعية، ووصفها وتحليلها وفق رؤية فنية.

على أنه ما من باحث تصدى لدراسةٍ مـا إلا شـكا مـن صعوبات اعترضته لحظة اقترابه منها، وشغلته عن أن يجد فرصة الانطلاق مواتية ميسورة، وهذه الدراسة كأية دراسـة اعترضت إنجازها مشاكل وصعوبات لم يكن تخطيها بالأمر الميسور، نذكر منها:

١- الكتابات المهمة في الإيقاع هي التي طرحت المسألة من زوايا عديدة، وهو ما يستوجب منا إلماما بفنون معرفية عديدة؛ مثل: اللسانيات وعلم النفس والفيزياء والموسيقى.


٢- ندرة الدراسات التأسيسية التي اهتمت بتناول الإيقاع لأفراد الشعراء، ومع ذلك كانت دراسة الدكتور عمر خليفة ابن إدريس "البنية الإيقاعية في شعر البحتري" ودراسة جمال الدين بن الشيخ عن "الشعرية العربية" ودراسة الدكتور سيد البحراوي عن "الإيقاع في شعر السياب" من الدراسات التي فتحت أمامي آفاقًا واسعة.

٣- ندرة الدراسات المتعلقة بالشعراء موضع الدراسة.

أما عن الدراسة، فقد تكونت من تمهيد وبابين، خُصص التمهيد منها في محاولة لتعريف مفهوم الإيقاع وتحديده، وكذلك مفهوم الحداثة، وتاريخها في مصر. ثم يأتي الباب الأول، وقد خصص لدراسة الإيقاع في جيل ما بعد الرواد.

وقد انقسم هذا الباب إلى فصلين، تناول الأول منهما الإيقاع في شعر محمد إبراهيم أبي سنة، متتبعا أبرز مظاهر الإيقاع لديه، المتمثل في الوزن والتدوير والقافية وغيرها من أشكال الإيقاع.

واشتمل الفصل الثاني على الإيقاع فـي شـعر فـاروق شوشة، وقد تناولت فيه الظواهر الإيقاعية من وزن وقافيـة وتكرار وغيرها، موضحا أهم الملامح التجديدية في مجـال الإيقاع لدى الشاعر.

أما الباب الثاني، فقد خصـص لدراسـة الإيقـاع لجيـل السبعينيات، وقد قسم إلى فصلين – أيضـا – تنـاول الأول الإيقاع في شعر حسن طلب، تناولت فيه ملامح التجديد فـي مجال الإيقاع، وذلك بدراسة الـوزن والقافيـة والتكـرار، والاقتباس من القرآن الكريم.

أما الفصل الثاني، فقد خصص لدراسة الإيقاع ومظـاهره في شعر رفعت سلاّم، وقد قدمت للفصل بمدخل حول الشعر المنثور أو ما يسمى بقصيدة النثر في مصر.

وأنهيت البحث، بخاتمة، كثفت فيها موضـوع الدراسـة، وبينت أهم القضايا الجديدة التي توصلت إليها خلال البحث.

وآمل أن أكون قد وفقت وأسأل ا غفران الزلل والخطأ، إنه نعم المولي ونعم النصير.

محمد علوان سالمان



نظرا لأهمية تحديد المصطلحات في أية دراسة علميـة، وتوضيحا لمصطلحي الإيقاع والحداثة، وهمـا عمـاد هـذه الدراسة، وتحديدهما وسط الضباب الذي يحيط بهما في كثير من الدراسات المعاصرة، لابد لنا من أن نبـدأ بمناقشـتهما: حتى ننطلق بهما على بينة ووضوح:

أولا: الإيقاع :

قد ينشأ المصطلح – أي مصطلح بسيطًا محددا واضحا لا خلاف عليه، وقد يستمر على حاله، أو ينحرف عن دائرتـه المحددة الواضحة إلى علوم أخرى؛ فيتحرك من البساطة إلى التعقيد، ومن الوضوح إلى الإبهام فيصل الأمر إلى أن يصبح هذا المصطلح أو ذاك مفهوما فهما عاما، لكنه في ذاته بحاجة إلى إعادة تحديد. ومن هذه المصطلحات مصـطلح الإيقـاع الذي يعد من أكثر المصطلحات استعصـاء علـى التحديـد الدقيق، إذ إنه لم يحدد تحديدا دقيقًا، لا في القـديم، ولا فـي

الحديث ومن ثم رأينا اختلافًا شديدا في تحديده خاصة عندما يستعمل في مجال الدراسات الأدبية[1].

والحق أن مشكلة الإيقاع الرئيسة تكمن في وقوعه علـى التماس بين الفيزيائي والنفسي بل لعله الاثنان معا. ذلـك أن الإيقاع من قولنا: وقّع يوقع بأصـابعه، أي أحـدث صـوتًا منتظما، يحدث انسجاما في السمع، ثم راحة في النفس. وليس البحث والتنظير إلا جزءا عما رسب في شعورنا منه[2].

ويمكننا فهم المصطلح من خلال تعريفه لغـة، محاولـة تعريفه اصطلاحا على النحو الآتي:

الإيقاع في اللغة:

الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقـع الألحـان ويبينها[3]. والمراد به في علم الموسيقى النقلة على النغم في أزمنة معدودة المقادير والنسب [4] وقد تنبه الأقدمون إلى ما

---

(١) انظر: عمر خليفة بن إدريس: البنية الإيقاعية في شعر البحتري ص ٢١

(٢) انظر: خميس الورتاني الإيقاع في الشعر العربي الحديث ص٢٥

(٣) ابن منظور، لسان العرب (وقع).

(٤) الخوارزمي، مفاتيح العلوم، تحقيق فهى النجار ص ٢٤٥

في الكون من إيقاع فقـال الجـاحظ (ت ٢٥٥): "مـا أودع صنوف سائر الحيوان من ضروب المعارف وفطرها عليـه من غريب الهدايا وسخر حناجرها له مـن ضـروب الـنغم الموزونة والأصوات الملحنة، والمخارج الشجية، والأغـاني المطربة، فقد يقال إن جميـع أصـواتها معدلـة وموزونـة موقعة".(١)

كما احتوى الإيقاع الظواهر الطبيعية: الشـمس والقمـر والفصول الأربعة، وتغلغل إلى أجهزة الإنسان الداخلية مـن الدورة الدموية إلى التنفس إلى دقات القلب.. وتحـول عـدم الاستجابة لإيقاع الحياة جسدا أو روحا دليلا على المـرض ووصل إلى الفن ثم تحرك إلى دائرة اللغة فظهر في عروض الشعر والوزن الصرفي والجرس الصوتي، ووصل إلى الفن بأشكاله المختلفة كالرسـم والنحـت والتصـوير والمعمـار والتعبير الحركي "الرقص".

وقبل الكلام عن مفهوم الإيقاع في اصطلاح الفن ينبغـي أن نفرق أولا بين نوعين من الإيقاع هما:

---

(١) الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون ٣٥/١

الأول: إيقاع تلقائي غير مقصود:

وهو ما لا يقصد منه أي نوع من أنواع التأثير الفني في النفس مثل حركات البندول ودقات الساعة وصوت عجلات القطار... إلخ.

الآخر: إيقاع مقصود أو فني:

وهذا هو النوع الذي تتعدد عناصره في الفنون كالشعر والموسيقى والرقص وهذا النوع مقصود به إحداث تأثيرات وانفعالات معينة في نفس المتلقي لأنه أساسا يعبر عن إحساسات ومشاعر في محدث الإيقاع. وبين النوعين السابقين فروق كثيرة، نذكر منها:

أ- العلاقة بين العناصر في النوع الأول ظاهرة بسيطة، يسهل قياسها،أما في النوع الثاني فهي أخفى وأكثر تركيبا وتعقيدا.

ب- العلاقة في النوع الأول توشك أن تكون حسية خالصة، ولهذا لا يتفاوت الناس في إدراكها، بل ربما تدركها بعض الحيوانات وتنفعل بها.

أما العلاقات في النوع الثاني فهي عقلية حسية لا تكفي الحواس لإدراكها بل تحتاج إلى فكر وثقافة

وتدريب، ولذلك يتفاوت الناس في إدراكها وتذوقها، وذلك حسب ثقافة المتلقي ونضجه الفكري وخبراته ومؤهلاته لإدراك هذا الإيقاع.

ج- العلاقات بين عناصر النوع الأول تنتظم انتظاما تاما أو شبه تام، أما علاقات النوع الثاني فتجمع بين انتظام هذه العناصر انتظاما تاما، وخروجها أحيانا على هذا النظام. ولذلك نجد صعوبة في تعريف الإيقاع في نوعه الثاني، لأن العلاقة بين عناصره ليست من السهولة والوضوح بحيث يمكن وصفها أو تذوقها [١].

الإيقاع في الاصطلاح:

ولا يوجد للإيقاع في الاصطلاح الفني عند النقاد تعريف جامع مانع، بل تعددت التعريفات حسـب ثقافـة المعـرف وخبراته ويمكننا تتبع تاريخ هذا المصطلح على النحو التالي.

---

(١) انظر: د. علي يونس نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ١٩.

مفهوم الإيقاع التراث النقدي:

تنبه الحس العلمي مبكرا لظاهرة الإيقاع في اللغة بعامة فنجد (سيبويه ت١٨٠هـ) رائد البحث اللغوي العربي، يرصد هذه الظاهرة فيقول: "أما إذا ترنموا – أي العرب – فإنهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينون وما لا ينون؛ لأنهم أرادوا مد الصوت.. وإنما ألحقوا هذه المدة في حروف الروي؛ لأن الشعر وضِعَ للغناء والترنم"[1].

ومع بداية القرن الثالث الهجري اشتد النزوع إلى الفلسفة اليونانية ونال كتاب "الخطابة" لأرسطو قسطًا وافرا من العناية، ومن ثم انتشر مصطلح "الإيقاع" بين شُراح الفلسفة اليونانية المسلمين من الكندي (ت٢٥٧هـ) إلى ابن رشد (ت ٥٩٥ هـ) ثم أخذ طريقه إلى كل من ابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ)، والفارابي (٣٣٩ هـ)، وأبي هلال العسكري (ت بعد ٣٩٥ هـ)، وأبي حيان التوحيدي (ت نحو ٤٠٠ هـ)، وحازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) وصار مصطلحا متداولا متشعب المعاني.

---

(١) سيبويه: الكتاب ٢٠٤/٤ – ٢٠٦.

والإيقاع في كتب الخطابة اليونانية يعني تناسب طبقـات صوت الخطيب مع المعنى والموقف الذي يتحدث فيه وهو ما يقترب من مفهوم "النبر" في علم اللغة وتجاوب النبـر مـع المعنى ومع الحالـة النفسـية للمخـاطبين بحسـب طبيعـة الموضوع[1].

ومن الصعب أن نحكم بأن المصطلح قد ظهـر أولا فـي بيئة شراح الفلسفة اليونانية من الكندي إلى ابن رشد ثم انتقل إلى بيئة النقاد والبلاغيين أو العكس، فليس لـدينا نصـوص تثبت ذلك صراحة.

فأما شراح الفلسفة اليونانية المسلمين فقـد مزجـوا بـين الإيقاع الموسيقى والإيقاع العروضي. فالكندي مثلا - يحاول أن يحلل التفاعيل التي يتشكل منها الوزن الشـعري، وهـي فعولن وفاعلن ومفاعيلن وفاعلاتن على أسـاس موسـيقي، فيقول: "فالسبب نقرة وإمساك وهو حرفان متحرك وسـاكن مثل هل، بل، قم.. والوتد وتدان الأول نقرتان وإمساك وهـو حرفان متحركان فساكن مثل عتب، طرب"[2].

---

(١) انظر: ألفت الروبي – نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ص ٢٦٧.

(٢) الكندي -المصوتات الوترية، ضمن مؤلفات الكندي الموسيقية ص٨٢.

وفي موضع آخر يقول: "أوزان الأقوال العددية – وهـي الشعر- لها إيقاعات مشاكلة لإيقاعات الألحـان، بمعنـى أن الإيقاعات الثقيلة الممتدة في الزمن – لحنًا وشعرا - تشـاكل الشجن والحزن، والخفيفة المتقاربة تشاكل الطـرب وشـدة الحركة"[1].

والفارابي يعرف الأقاويل الشعرية من حيث الوزن فيذهب إلى أنه ينبغي أن تكون بإيقاع، وأن تكون مقسومة الأجزاء، وأن تكون أجزاؤها مكونة من حـروف وأسـباب وأوتـاد محدودة العدد، وأن يكون ترتيبها في كل وزن محدودا[2].

ويقول في موضع آخر: "الألحان بمنزلة القصيدة والشعر، فإن الحروف أول الأشياء التي منها تلتئم، ثم الأسـباب ثـم الأوتاد ثم المركبة عن الأوتاد والأسباب ثم أجزاء المصاريع، ثم البيت وكذلك الألحان، فإن التي تأتلف منها ما هـو أول، ومنها ما هو ثوان إلى أن تنتهي إلى الأشياء التي هـي مـن اللحن بمنزلة البيت من القصيدة، والتي منزلتها من الألحـان

---

(١) الكندي - رسالة في خبر صناعة التأليف تحقيق يوسف شوقي ص ١١١.

(٢) انظر: الفارابي – جوامع الشعر ضمن تلخيص كتاب أرسطو في الشعر لابن رشد ص ٧١.

منزلة الحروف من الأشعار هـي الـنغم"[1] "ولهـذا جعـل الفارابي التنوع في الأقاويل الشـعرية عائـدا إلـى الـوزن والمعنى.

أما ابن سينا (ت ٤٢٨) فيعرف الشعر بأنه " كلام مخيـل من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها متساوية هو: أن يكون كل قول منها مؤلفًا من أقوال إيقاعية فإن عدد زمنه مساو لعدد زمان الآخر"[2].

ويؤيد ابن رشد (٥٩٥ هـ) ابن سينا في مفهومه للأقاويل الموزونة على أنها التي تجمع فيها الإيقاع والعدد[3].

---

(١) الفارابي: الموسيقي الكبير من ٨٥ – ٨٦

(٢) ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفا، ضمن كتاب الشعر لأرسطو ص ٢٧٤

(٣) انظر: ابن رشد: تلخيص الخطابة ص ٥٩ عن نظرية الشعر ص ٢٧١.

وكذلك (إخوان الصفا)[1] يذهبون إلـى مماثلـة أصـول العروض بقوانين الموسيقى، ذلك أن الأصول التـي تتشـكل على أساسها تفاعيل أو مقاطع الأشعار العربية وهي السـبب والوتد والفاصلة هي ذاتها التي تشكل جميع ما يتركب مـن النغمات والألحان في جميع اللغات، وهذه الأصول في كـل من الشعر والموسيقى قوامها الحركة والسكون.

وهكذا يهتم شراح الفلسفة اليونانية المسلمين بالإيقاع؛ لأنه السمة المميزة للوزن الشعري المرتبطة بالموسيقي واللحـن مع اختلاف طبيعة الشعر عن الموسيقى، وكذلك عن النثـر؛ ولذلك كان إيقاع الشعر مختلفًا عن إيقاع النثر، وإيقاع النثـر المكتوب يختلف عن إيقاع النثر المنطوق (الخطبة).

---

(١) تألفت هذه الجماعة في القـرن ٤ هـ ـ (١٥م) وكـان موطنهـا البصرة، وحاول أعضاؤها المزج بين الفلسفة اليونانيـة التقليديـة وظاهر الشريعة الإسلامية في تأويل الآيات والأحاديث علـى مـا يناسب عقائدهم.. انظر رسائل إخوان الصفا جـ ـ ١ الرياضـيات والفلسفيات (المقدمة).

وقد بدأنا بموقف شراح الفلسفة المسلمين؛ لأنهم متفقـون في نظرتهم إلى الإيقاع، بالإضافة إلى تـأثيرهم فـي النقـاد والبلاغيين الذين نهلوا من الثقافـة اليونانيـة كـأبي حيـان التوحيدي وحازم القرطاجني. أما ابن طباطبـا والعسـكري والمرزوقي (ت ٤٢١ هـ) فلم يبعد مصطلح الإيقاع عنـدهم كثيرا عن معناه اللغوي العام، وهو ما نشير إليه لاحقًا، أمـا سائر البلاغيين والنقاد المعروفين قـديما فلـم يـرد لـديهم مصطلح الإيقاع إلا بالمفهوم العام للمصطلح، مفهوم الكـلام الموزون حلو الأثر على النفس.

الإيقاع عند ابن طباطبا والعسكري والمرزوقي:

يقول ابن طباطبا في كتابـه "عيـار الشـعر": "وللشـعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه فإذا اجتمع للفهم مـع صـحة وزن الشعر صحة المعنى، وعذوبـة اللفـظ، فصـفا مسـموعه، ومعقوله من الكدر، تم قبوله له واشتماله عليـه، وإن نقـص جزء من أجزائه التي يكمل بهـا وهـي: اعتـدال الـوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه علـى قدر نقصان أجزائه "[١].

---

(١) ابن طباطبا: عيار الشعر ص ٥٣.

فالإيقاع عند ابن طباطبا مرتبط بالشعر الموزون لا يتعداه إلى غيره، وهو مقياس لجودة النص الشعري، ومصدر مـن مصادر الطرب والارتياح، كما أن الإيقاع لديه ليس مرادفًـا للوزن الشعري، بل أعم وأشـمل، فـالوزن عنصـر مـن عناصره.

أما أبو هلال العسكري فيرى أن من فضل الشعر علـى النثر أن "الألحان التي هي أهنـأ اللـذات، إذا سـمعها ذوو القرائح الصافية والأنفس اللطيفة لا يتهيأ صنعتها إلا على كل منظوم من الشعر"[1].

وفي هذا ربط بين فني الشعر والموسيقى في إبداع الغناء الذي يقوم أساسا على الإيقاع النغمي اللفظي.

وغير بعيد عنه ما ذهب إليه المرزوقي في شرح ديـوان الحماسة حين قال: "وإنما قلنا تخير من لذيذ الوزن؛ لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهـم لصواب تركيبه واعتدال منظومه"[2].

---

(١) أبو هلال العسكري: الصناعتين ص ١٤٤.

(٢) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة ص ١٠.

وهكذا كان ابن طباطبا والعسكري والمرزوقي يـدورون في فلك ذلك الإيقاع الذي يمثل الأثر الجميل لوقع الحركـات والسكنات في النفس.

الإيقاع عند القرطاجني:

وقد تعرض القرطاجني للإيقاع من خـلال حديثـه عـن العروض فهو "ميزان الشعر" ولم يستخدم مصطلح "الإيقـاع" في المنهاج صراحة، لكن تناوله تنـاول الشـيء المتـداول المعروف في أوساط الموسيقيين والعروضـيين والشـعراء والنقاد؛ ولذا وجدناه يربط بين الإيقاع والتحسين في الكـلام، فيقول: "لشدة حاجة العرب إلى تحسـين كلامهـا، اخـتص كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم. فمن ذلـك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي؛ لأن في ذلـك مناسـبة زائدة. ومن ذلك اختلاف مجارى الأواخر واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها، ونياطتهم حرف الترنم بنهايات الصـنف الكثير المواقع في الكلام منها؛ لأن في ذلك تحسـينًا للكلـم بجريان الصوت في نهاياتها، ولأن للنفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدود راحة شديدة واستجدادا لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال"[(١)].

---

(١) القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج والأدباء ١٢٢.

كما أكد القرطاجني على عنصر الزمن في الشعر، وحدد هذا العنصر بالنظر إلى أصوات الكلمات وتوافقهـا توافقًـا زمنيا يضاهي صورة الوزن العروضي الذي يمثلـه تعاقـب الحركة والسكون.

وعلى هذا فوجود الإيقاع في العروض له هدف جمـالي وأثر نفسي، حرص على توافرهما الشعراء؛ طلبا للتحسـين، فالإيقاع يورث اللذة، واللذة لا تأتي مع الفوضى، وهو يتحقق بإجراء الكلام على قانون محدد، فيقع في موقع عجيب مـن النفس.[1]

والقرطاجني يسـتعمل مصـطلح "المسـموعات" بـديلا "للإيقاع" فالمسموع هو الشعر المنشد، والمسموع هو الإيقاع اللذيذ، وهو الغناء الشجي، وتناسب المسـموعات وتناسـب انتظاماتها وترتيباتها، جزء يدخل تركيـب الجملـة[2] ولأن العروض والموسيقى يتعاملان بأوزان متقاربة، وبقدر جمال وقع الموسيقى في النفس يكون جمال وقـع الإيقـاع فيهـا والمعول فيهما الأذواق الصحيحة.[3]

---

(١) انظر: السابق ص ١٢٤.

(٢) انظر: السابق ص ٢٢٦.

(٣) انظر: السابق ص ٢٣٥.

وهكذا صار مصطلح "الإيقاع" بمفهومه الضيق والمتشعب من المصطلحات المتداولة بين الموسـيقيين وهـم الأصـل، والعروضيين وهم الفرع، والشعراء وهم المنتجون، والنقـاد وهم المقيمون، ثم زحف رويدا رويدا إلى مجـالات أخـرى كالرسم والنحت والرقص ... الخ.

مفهوم الإيقاع في النقد الحديث:

الإيقاع هـو الترجمـة العربيـة للمصـطلح الأوربـي RHYTHM في الإنجليزية، و**RYTHME في الفرنسية، وهما مشتقتان من Rhuthmos اليونانية وهي في أصـل** معناها الجريان والتدفق والمقصود به عامـة هـو التـواتر والتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام[(١)].

كانت إشكالية العلاقة بين الوزن والإيقاع تدفع البـاحثين لوضع تفرقة بين المصطلحين، تنبع مـن طبيعـة الإبـداع الشعري وأبعاده التعبيرية والشعورية. ومن هنا كانت محاولة د. محمد مندور حين استهدف وضع تفرقة أساسية بين الوزن

(١) انظر: مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ص٧١

والإيقاع، فقال: "أما الكم (الوزن) فقصد به هنا كم التفاعيـل التي يستغرق نطقها زمنًا ما، وكل أنواع الشعر لابد أن يكون البيت فيها مقسما إلى تلك الوحدات، وهي بعـد قـد تكـون متساوية كالرجز عندنا مثلا، وقد تكون متجاوبة كالطويـل، حيث يساوى التفعيل الأول التفعيل الثالث والتفعيـل الثـاني التفعيل الرابع وهكذا. أما الإيقاع فهو عبـارة عـن رجـوع ظاهرة صوتية مـا علـى مسـافات زمنيـة متسـاوية أو متجاوبة".[(١)]

وعلى هذا فقد نظر د.مندور إلى الوزن الشعري على أنه قالب يحدده كم التفاعيل على الرغم من أن الـوزن المجـرد لكل بحر محض تصور ذهني شبيه بمفهوم "الجـوهر" عنـد الفلاسفة لا نواجهه في القصيدة"[(٢)].

أما د. شكري عياد، عند تعريفه للإيقاع فخلـص إلـى أن الوزن يتضمن الإيقـاع أيضـا وأن الاصـطلاحين– الـوزن والإيقاع- لا يفهم أحدهما بدون الآخر"[(٣)] وليس الإيقـاع هـو مجرد التلوين الصوتي، إنما هو فاعلية مؤثرة في بنية القصيدة.

---

(١) محمد مندور: في الميزان الجديد ص ٢٣٣.

(٢) انظر: د. جابر عصفور: مفهوم الشعر ص ٢٦٥.

(٣) انظر د. شكري عياد: موسيقى الشعر العربي ص ٦٢.

ثم حاول التفريق بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي، ثم نبه إلى قضية النبر " فالنبر في الإيقاع الموسـيقي يلعـب الدور الرئيسي" أما الإيقاع الشعري فإنه "يتبع خصائص اللغة التي يقال فيها الشعر".[1]

---

(١) نفسه ص ٦٢. وعلى الرغم من أن الهدف الأساسي مـن دراسـة النبر هو الكشف عن الإمكانات الإيقاعية الكامنة في بحور الشـعر قديمها وحديثها بترجيح الطابع النبري لهذه البحور، فـإن قضـية النبر قضية خلافية بين النقاد؛ فإبراهيم أنيس يؤيدها وذلـك فـي اللهجات العربية ص ١٠٨، وكذلك كمال أبو ديـب فـي البنيـة الإيقاعية ص ٢٢٩، وكمال خير بك في حركة الحداثة ص ٣٣٣. أما محمد النويهي فيؤكد أن إدخال نظام النبر مازال في مسـتهله وأن الشعر الجديد يتبع نظاما كميا، ثم يقر باختلاف موضع النبـر بحسب اختلاف قواعد النطق في العالم العربـي، انظـر: قضـية الشعر الجديد ص٢٤٥. أما سعد مصلوح فيقول: "إن النبـر أحـد معضلات الدرس اللغوي للعربية المعاصرة ولهجاتهـا الحديثـة" انظر: مجلة فصول= =عدد٤ عام ١٩٨٦. ولمزيد من الإيضـاح انظر: د. أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث ص ٣٢ وما بعدها.

وإذا كان الإيقاع تابعا لخصائص اللغة التي يقـال فيهـا الشعر فإن "توفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن؛ لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ الموضوعة فيـه، تقول "عين" فتقول مكانها "بئر" وأنت آمن من عثرة الوزن.

أما الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصـادر عـن الألفـاظ المستعملة ذاتها"[١].

وقد أكد محمود المسعدي أن ظاهر الإيقاع غير مختصـة بالشعر فقط، إنما هي قاسم مشترك بين الشعر والنثر علـى تباين في نسبة تجليها وقد تفطن إلى أن العربية من حيث هي لسان موقعه بطبعها ذلك من ناحية الاشتقاق، ومعنى هذا أن جزءا من مفرداتها ينقسم إيقاعيا إلى مجموعة سمتها التماثل الصيغي؛ فالمشتقات بمثابة الرحم الإيقاعي، في حضـورها يكون حضور الإيقاع جليا، وفي غيابها يكون خافتًا.

---

(١) د.عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي ص ٣٧٦.

وخلص المسعدي إلى أن الإيقاع في السجع قائم على أركان؛ منها: الازدواج، وهو ألا تتركب وحدة إيقاعية في السجع إلا بفقرتين (أو أكثر أحيانًا) تجمع بينهما قافية، وأوضح أن القافية عنصر جوهري في ماهية السجع؛ لأنها لو فقدت لخرج النثر من باب السجع، كما أنها ذات أهمية بالغة في نسيج الإيقاع. ومن الأركان أيضا: مراعاة مبدأ التعادل عدديا بين فقرتي السجعة؛ وذلك بتساوي أو تكافؤ عدد المقاطع. وكذلك كان للترديد والترجيع الدوري بتكرار الصيغة الواحدة من الكلام في الفقرة الثانية على غرار ما جاءت عليه في الفقرة الأولى، كما كان للتوازن؛ أي تركيب الفقرتين من كلمات متماثلة الوزن ومتناظرة الرتبة في التركيب.

كما أشار المسعدي إلى ضرورة المقابلة والتقديم والتأخير، وطريقة ترتيب الكلمات، كل هذه الأشياء لها علاقة وطيدة بخلق الإيقاع الثري للنص الأدبي، كما أشار إلى ضرورة تطويع التركيب النحوي لمجاراة وخدمة التركيب الإيقاعي، وذلك على شرط ألا يكون متكلفًا[(١)].

(١) انظر: محمود المسعدي: الإيقاع في السجع العربي، ص ١٨١ وما بعدها.

وقد تناول محمد العياشي قضية الإيقاع بالبحث والتحليل وذلك في دراستين[1].

وتبين له أن كل من سبقه في دراسة الإيقاع كان على ضلال مبين[2].

---

(١) هما، نظرية إيقاع الشعر العربي، وصدر عام ١٩٦٧، والكميات اللفظية والكميات الإيقاعية في الشعر العربي وصدر عام ١٩٨٧.

(٢) الحق أن الباحث قد تجنى كثيرا على الخليل بن أحمد، فيقول مثلا: "فقد أضر الخليل بن أحمد بعلم الإيقاع الشعري" ص ١٨ وقال أيضا: "ولا زاد في عروضه (.....) على أن قام بدراسة سطحية للإيقاع الشعري" ص ٢١، وما علم العروض في حقيقته إلا نتاج "خزعبلات الخليل" ص ٢٩، "علم العروض قائم على أسس واهية متداعية، وهو بمثابة مجموعة من الأغلاط" ص ٢٣، "والتفاعيل اختراع لغويين= =ونحاة ولا دخل لها في الإيقاع ص ٢٥، ولا غاية من رسم الخليل للدوائر إلا ليكون لعلم العروض ناموس كالذي لعلم السحر وأسرار الحروف والطلاسم" ص٢٧ !!

ولما كان علم العروض -عند العياشـي -عبـارة عـن مجموعة أغلاط كان عليه أن يرفض الأسس والمصـطلحات التي يعتمد عليها هذا العلم، فالتفاعيل مثلا هي عنده "اختراع لغويين ونحاة ولا دخل لها في الإيقاع"(١).

وهي "عاجزة عن تصوير الإيقاعات القديمة فكيف لها بأن تقدر على تصوير الموازين الحديثة"(٢).

أما الزحافات فإن المشاكل التي خلقها الخليل – فـي رأي العياشي - أكثر من أن يلم بها فكر بشـر نتيجـة لتشـعبها وتنوعها وصعوبة الإلمام بها، والدوائر بدورها مرفوضـة؛ لأنها تعطينا صورا إيقاعية بصرية ملفقة مزورة على حساب الصور الصوتية. "والإيقاع إنما جعل ليسمع فضـيع علينـا الخليل ما يلزم لفائدة ما لا يلزم"(٣).

---

(١) النظرية ص ٢٥.

(٢) الكميات ص ١٨٧.

(٣) النظرية ص ٢٦.

ويقترح العياشي بديلا لكل مفهوم من المفاهيم العروضية، فيستعيض عن التفعيلة بمفهوم الدورة الإيقاعية، وهي الوحدة الإيقاعية الدنيا في النص الشعري المكررة، ولها تجليات عدة فتستخدم استخدام التفعيلة الواحدة فـي البحـور الصـافية، تتساوى -أيضا- مع تفعيلتين في البحور المركبة، ويمتد هذا المفهوم ليبلغ الصدر بأكمله متى كان قائما على مبدأ المثلـث التفعيلي(**): مثل المضارع والسريع والمنسرح والخفيـف.. فتكون الدورة الإيقاعية للمضارع –مثلا- (مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن).

ويستعيض العياشي عن مفهوم الزحاف بمفهوم التسـهيل وهو نوعان: تسهيل بالمعارضة، وتسهيل بالاهتضام، ولهمـا تجليات فرعية ثمانية.

ويستبدل بمفهوم البحر مفهوم الإيقاع؛ لأن البحر مفهـوم غريب عنده عن الإيقاع، وكان عليه أن يبني هذه الإيقاعات طبقًا لمجموعات، أطلق عليها مفهوم الأهرامات، فـإذا هـي

(**) المراد بالمثلث التفعيلي: أي أن عدد تفاعيل شطر البيـت ثلاثـة تفاعيل كما في بحر والمنسرح: مستفعلاتن مستفعلن فاعلن

ثلاثة، الهرم الأكبر يندرج تحته عدة إيقاعات وكذلك الهـرم الأوسط، والهرم الأصغر وأرجع انبناء الأهرامات الثلاثة إلى الخبب. فهو الإيقاع الأصلي عند العرب، والإيقاعات الأخرى إنما هي تحويرات أتاها المبدعون من الشعراء باعتماد مبـدأ القيمة المضافة.

وقد أخرج العياشي الرجز وأفرده ببحث خاص؛ لأنه -في نظره– "إيقاع شاذ فـي طبيعتـه عـن جميـع الإيقاعـات الأخرى"[(١)].

ويعتمد الباحث في تحليلـه للإيقـاع علـى المصـطلحات الموسيقية وعلاماتها وهو مـا يجعـل نظريتـه –إن صـحت التسمية- محل غموض وإبهام[(*)] وعلى الرغم من ذلك فانه لـم يقدم تعريفًا جديدا للإيقاع " فالإيقاع قوة يخضع لناموسها الكون بأسره، ولولاه لاختلت حركته ولتبعثرت الكواكـب والكائنـات والأفلاك، وهو المبدأ الأزلي الذي أقرته الحكمة الإلهية"[(٢)].

---

(١) النظرية ص ٢٩٨ وما بعدها.

(*) على الرغم من أن العياشي اتهم الخليل بأن جعل العروض كعلـم السحر والطلاسم وأسرار الحروف، فإن ما قدمه العياشي يفوق في إبهامه وغموضه وغرابته ما فعله الخليل!!!

(٢) النظرية ٩٦.

أو قوله: "ليس الإيقاع بعملية اختيار للثقل والخفة، ولكنه تلك الظاهرة المعنوية التي تضج بالجمال والحياة، وتركب الأصوات والألفاظ فيها بكيفية تكون حركتها معها مطابقة لحركتها"[(١)].

ومن التعريفين السابقين نجد العياشي لم يخرج علينا بتعريف محدد جديد للإيقاع. ومرجع ذلك إلى أن الفكرة لديه مذبذبة غير متأصلة في وجدانه، وأية ذلك وقوعه في التناقض أكثر من مرة، مثال ذلك قوله: "الأداء للإيقاع كاللفظ للمعنى"[(٢)] أي شرط جوهري إذ لا فائدة للفظ دون معنى، ثم يقول في موضع آخر "حركة الأداء ثانوية بالنسبة إلى حركة الإيقاع"[(٣)].

ومن ناحية ثانية يرى أن لا وجود لسرعة ثابتة عند أداء قصيدة شعرية أو قطعة موسيقية[(٤)] لكنه في موضع آخر يقرر ضرورة الانتهاء من قراءة قصيدة "أنشودة المطر" للسياب بعد خمس دقائق وست ثوان[(٥)].

---

(١) النظرية ص ٤٥.

(٢) النظرية ص ٨٠.

(٣) النظرية ص ٧٦.

(٤) النظرية ص ٧٥.

(٥) انظر: الكميات ص ٢٢٧.

وفي واقع الأمر فالإيقاع مصطلح يستعصي على التعريف الدقيق، الأمر الذي يجعله على صلة وثيقة بالمتلقي، فالإيقاع لا يدرك إلا فرديا وشخصيا ومن خلال اللحظة الآنيـة فمـا يدركه المتلقي (أ) غير مـا يدركـه المتلقـي (ب)، بـل إن الشخص الواحد لا يدرك عادة في نفس النص ذات الظواهر الإيقاعية في قراءتين مختلفتين، ومرجـع ذلـك أن القـراءة ترتبط باللحظات التي تقرأ فيها وبالأشـخاص وحساسـيتهم وثقافتهم وتأويلاتهم[(١)].

والإيقاع ليس مجرد الوزن الخليلي أو غيره من الأوزان، وهو ليس حلية يستغنى عنها؛ إذ لا غنى للوجدان أن يعبـر عن نفسه من خلال الإيقاع الصوتي. وتأثير الإيقاع أسبق إلى نفس المتلقي من الجملة الغنائية؛ ولهذا اعتمد الكهـان فـي الجاهلية على السجع لمعرفتهم مدى تأثيره على نفس المتلقي وميله نحوه، وساعدهم في ذلك أن حروف اللغة العربية تفي بالمخارج الصوتية على تقسيمات الموسيقي، وفيها التناسـب المتدرج بين الحروف المتقاربة في النطق، وفيها الارتبـاط بين الوزن والمعنى[(٢)].

---

(١) انظر: الإيقاع في الشعر العربي الحديث ص ٢٧.

(٢) انظر: عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، ص ٢، وما بعدها.

كما أن كثيرا من الأسس البلاغية تعتمـد علـى أسـاس موسيقي وإيقاعي كما في التصريع، والجناس، والمقابلة، ورد العجز على الصدر، والتكرار.... الخ.

ويلاحظ إن فطرة الإنسان تتأثر بالإيقاع الصوتي أولا قبل أن تدرك معاني الكلام، ولقد وجد الإنسان لذة في الإيقاع منذ زمن بعيد، وربما كان ذلك قبل أن يفكر في نحت الأشياء[١].

وإذا كان الشعر يصنع من الكلمات لا مـن الأفكـار، فـإن الشاعر يعد شاعرا لأنه عبر؛[٢] وتكمن عبقريته فـي اختراعـه للكلمة، معنى هذا أنه يفترض أن القصيدة توجد في العلاقات بين الكلمات كأصوات، وأن معناها إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره في بناء الكلمات كمعان، مع ملاحظة أن التكثيف للمعنى الذي نشعر به في أي قصيدة، إنما هـو حصـيلة لبنـاء الأصوات[٣] ولاشك في أن الأصوات بإيقاعاتها المختلفة، تثيـر في المتلقي المشاعر والأحاسيس فتستطيع أن تذكي مشاعرنا.[٤]

---

(١) انظر: د. عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ص ١١٠.

(٢) انظر: جون كوين، النظرية الشعرية، ترجمة د. أحمد درويش، ص ٦٥.

(٣) انظر: أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمي الخضراء الجيوسى، ص ١٩.

(٤) المرجع السابق ص٥١.

ومن هنا كان الإيقاع الشعري خلقًا واستجابة، فهو قضية فطرية، فالتجربة الوجدانية تصدر عن الشاعر، وهي تحمـل إيقاعها الصوتي الملائم لها، والمتلقي يتقبل الإيقاع ولـو لـم يفهم معنى ما يقال، أما الإتيان بالإيقاع الصوتي قصدا وتعمدا باستخدام ألاعيب البديع المختلفة، فهو نمط مـن الموسـيقي الخارجية يعتمد على حرفية الكتابة والصنعة التـي تنضـج بالممارسة، ولا نكران لها إن جاءت في مكانها من السـياق دون إكراه أو مبالغة، ولكن شتان بين إيقاع الفطرة الموهوبة، وإيقاع الصنعة المجاوبة.[(١)]

ويلاحظ أن الإيقاع يمثل ركيزة أساسية في عملية البنـاء الشعري، ولذا حاول الحداثيون الاهتمام به وكان ذلـك مـن خلال مستويين.

الأول : الإيقاع العروضي كما قننَه الخليل بن أحمد (ت ١٧٥هـ).

الآخر : الإيقاع الصوتي، الذي يحكم بنية الكلمة صوتيا، وداخل هذا الإيقاع تأتي ألوان من التقابلات الدلالية والصوتية التي تندرج تحت ما أسماه القدماء بعلم البديع وما درسه اللغويون في مباحث الدلالة.

---

(١) أنظر د. كمال نشأت، شعر الحداثة في مصر ص ٢٢٩.

ويمثل التوفيق بين المستويين أهمية كبيرة على المستوى الإيقاعي، وهو الذي يكسب الإيقاع الشعري ذاتية ترتبط بمبدعه ثقافة وإحساسا.

ويمكن القول بأن الحداثيين العرب قد ركزوا في إيقاعهم على الموسيقى الداخلية من خلال علم البديع أو من خلال استغلال طاقات الأصوات للكلمات اكثر من اعتمادهم على الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن الخليلي أو القافية.

ثانيا: الحداثة:

يكثر الخلط بين لفظي "التحديث" و"الحداثة" ويتم التعامل معهما من منطلق أنهما مترادفان إلا أن لكل منهما معنى مغايرا.

فالتحديث يعني جعل الشيء حديثًا أو عصريا، أما الحداثة مصطلحا فلا أثر له في المعاجم العربية القديمة، وذلك يعني أنه مصطلح معاصر[1]، وذلك أن الإلحـاح علـى صـيغة "الحداثة" قرين استخدام معاصر لا يتجاوز ربع قرن تقريبا[2] وهي ظاهرة تطور غيـر عـادي فـي الإبـداع، لا تتقيـد بالموروث، وإنما تتطلع إلى التغيير والاستقلال، ويظل هـذا الشيء حديثًا إن ظل فتيا غير مألوف، أى ما بقي في منـأى عن فعل العادة والقدم، واحتفظ بجدة دائمة وهي بهذا المفهوم أعم وأشمل من "المعاصرة" ذلـك لأن المعاصـرة تـرتبط بالزمن الحاضر، يقال كل جديد بهذا المعنى حـديث، ولكـن ليس كل حديث جديدا... الجديد يتضمن إذا معيـارا فنيـا لا يتضمنه الحديث أو المعاصر بالضرورة وهكذا قـد تكـون الجدة في القديم كما تكون في المعاصرة[3].

---

(١) انظر الحبيب شبل: حداثة النص الشعري القديم، مجلة فصول م٨ ع٣/٤ ١٩٨٩م ص ١٢.

(٢) انظر د. جابر عصفور: معنى الحداثة في الشعر المعاصر، مجلة فصول م٤ ع٤ سنة ١٩٨٤م ص ٣٥.

(٣) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص ٩٩، ١٠٠.

وأيا ما تكون التسمية، فقد أصبحت الحداثة في الشعر هي المحور الذي يدور عليه نقد الشعر المعاصر[1] والحداثة هي نزعة فنية أو أدبية تهدف إلى البحث عـن أشـكال جديـدة للتعبير، وتمثل هذه النزعة ثورة إبداعيـة، ولعلهـا أعنـف الثورات الإبداعية في التاريخ الثقافي.

واستخدم مصطلح "الحداثة" ليغطي مجموعة من الحركات الطليعية التي جاءت لتحطيم الواقعيـة والرومانسـية وكـان ديدنها التجديد، وهي حركات مثل الانطباعية، والتعبيريـة، والرمزية أو الدادائية[2].

---

(١) انظر يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص ١٤.

(٢) انظر مالكم براد بري: وجيمس ماكفارلن، الحداثة ترجمة مؤيـد حسـن فوزي ص ٢٣.

الواقعية: مدرسة أدبية فرنسية، ازدهرت في منتصف القرن التاسـع عشـر بقيادة شان فلوري، وجوستان فلوبير، وهي تدعو إلـى تمثيـل الأشـياء بأقرب صورة لها في العالم الخارجي، وهناك واقعيتان: واقعة اشتراكية، وأخري وضعية غربية. انظر: معجم المصطلحات العربية فـي اللغـة والأدب ص ٤٢٨، والمذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، د. نبيل راغب ص ٢٧، وما بعدها، وعبد الواحد لؤلـؤة موسـوعة المصـطلح النقدى ٢٠/٣، وما بعدها، وإبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيـة، ص ٤٠٢.

الرومانسية: حركة أدبية ظهرت في أوروبا نقيضا للكلاسـيكية، ومـن أهم خصائصها الذاتية والفردية، وتغليب العاطفة علـى المنطـق، والمثالي على الواقـع، انظـر: معجـم المصـطلحات،ص ١٨٩ والمذاهب الأدبيـة، ص١٨ والاتجاهـات الأدبيـة الحديثـة، ر.م ألبيريس ص٣٩، وما بعدها، وموسوعة المصطلح النقدي ٢٧٩/٣، ١٧٨/١ وما بعدها، ومعجم المصطلحات الأدبية، ص ١٨٧.

الانطباعية: حركة دولية انتشرت في أواخر القرن التاسع عشـر بكـل الفنون، وقد ظهرت أولا في التصوير فالأدب فالموسيقى. وأول ما ظهرت في فرنسا، وتعتمد على التقاط ما هو متغير سريع الزوال من تأثيرات العالم الخارجي على مشاعر النفس، والتأويل الفلسفي لذلك، أي لا تصف الشيء أو الموقف في ذاته، إنما تعبـر عـن المشاعر والانطباعات التي أثارها الشيء أو الموقف فـي نفـس الأديب، انظر: معجم المصطلحات ص٦٥، والمـذاهب الأدبيـة، ص١١١

التعبيرية: نزعة فنية أدبية ترمى إلى تمثيـل الأشـياء كمـا تصـورها انفعالات الفنان أو الأديب لا كما هي في الحقيقـة والواقـع، وقـد ظهرت في ألمانيا قبيل الحرب العالمية الأولى ١٩١٤م، وازدهـرت هناك حتى ١٩٢٤م، ومن أشهر أدبائها فـرانس كافكـا، والشـاعر النمساوي فرانس فرفل، انظـر: معجـم المصـطلحات ص ١١٠، والمذاهب الأدبية، ص ١٠٣، معجـم المصـطلحات الأدبيـة، ص ٣٧٣.

أي أن الحداثة عنوان على نزعة أو مذهب، يشتمل علـى مجموعة من الحركات الطليعية، وتعتمد على مجموعة مـن المنطلقات التي تستهدف الانقلاب على الماضي وقطـع مـا

الرمزية: تطلق على مدرسة شعرية فرنسية ازدهرت في الخمس عشرة سنة الأخيرة من القرن التاسع عشر، دعت إلى شعر يسـتطيع أن يوحى بحياة الشاعر الداخلية، ويجعل منه رمزا للحالات النفسـية. والرمزية طريقة في الأداء الأدبي تعتمد على الإيحـاء بالأفكـار والمشاعر لإثارتها بدلا من تقريرها أو وصفها أو تسميتها، بهدف توليد المشاركة الوجدانية بين الشـاعر والمتلقـي، ومـن أشـهر شعرائها بودلير، انظر: معجم المصطلحات،ص١٨١، والمـذاهب الأدبية ص٨٥، وقصيدة النثر، سوزان برنـار، ص١١٠، والأدب الرمزي، هنري بير، ص ١١ وما بعدها، ومعجـم المصـطلحات الأدبية، ص ١٧٢

= الدادئية: مذهب في الفن والأدب، أسسها الشاعر الفرنسي تريسـتان تزارا (١٨٩٦-١٩٦٣) في سويسرا عام ١٩١٧م، وتتميـز هـذه المدرسة، بمحاولة التخلص من قيود المنطق المعتـادة والعلاقـات السببية في التفكير والتعبير، وقد اختلف أعلامها فيما بعد، فأسـس أندرية بريتون (١٨٩٦-١٩٦٦) الحركة السريالية عـام ١٩٠٤م، التي قضت على الدادئية، انظر: معجم المصـطلحات، ص ١٦٥، وقصيدة النثر، ص ٢٠٠.

يتصل به بهدف استكناه أشكال فنية وأدبية جديدة ومغـايرة، ولقد عرفت الحداثة بأنها حركة ترمي إلى التجديد ودراسـة النفس الإنسانية من الداخل معتمدة في ذلك على وسائل فنيـة جديدة[1].

والواقع أن الشعراء والنقاد لم يستخدموا مصطلح "الحداثة" إلا في بدء حركة الشعر الحديث، فقبل هذه الفترة كان هؤلاء الشعراء يستخدمون متقابلات عدة مثـل: القـديم والجديـد، والتقليد والابتكار[2].

وإذا كانت الحداثة لغة ضد القدم، أو (القدامة)، فإنها فـي مجال الدراسات الأدبية "ليست مجرد نقيض لما هو قـديم أو مألوف أو سائد وإن انطوت على هذا كله، ولكنها تخرج من هذه الدوائر الدلالية واللغوية إلى دلالات أخرى"[3].

---

(١) انظر المرجع السابق، ص ٢٦.

(٢) انظر، د. عبد المجيد زراقط: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ص ١٩٦.

(٣) د. صبري حافظ: جماليات الحساسية والتغيير الثقافي، فصول م٦ العدد ٤ سنة ١٩٨٦م، ص ٧٦.

والحداثة هي : "أدب التكنولوجيا، إنها الفن المتأتي من عدم الاعتراف بالأمور الواقعية والتقليدية، إنها فن اللافن الذي يحطم الأطر التقليدية، ويتبنى رغبات الإنسان الفوضوية التي لا يحدها حد"[1].

وقد عرفت على أنها معاداة التراث وسقوط الأعراف والعادات والتقاليد، وهي الخروج من الخصوصيات والدخول إلى الكونية[2].

وعلى الرغم من التعريفات السابقة التي تؤكد انقطاع الصلة بين الحداثة من جهة والتراث من جهة أخرى، وكذلك خروجها على التقاليد والأعراف المتوارثة وتحطيم الثوابت التقليدية، فإننا نجد تعريفات أخرى تؤكد أن الحداثة لابد أن تولد من رحم التراث، وأن النص الإبداعي لا يحيا إلا إذا تحاور مع نصوص تراثية أخرى، فقد عرفت على أنها لا تعني بأي حال من الأحوال انغلاقًا على الواقع أو على

(١) مالكم براد برى، جميس ماكفارلان، مرجع سابق، ص ٢٧ وما بعدها.
(٢) الآن تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، ص ٢٧٠.

التراث، لأن النص الجيد لابد أن يقيم حوارا مع غيره من النصوص السابقة عليه[1].

وللحداثة ثلاثة أنواع: الحداثة العلمية، وحداثة التغيرات الثورية - الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، والحداثة الفنية. فالعلمية هي إعادة النظر المستمر في معرفة الطبيعة للسيطرة عليها وتعميق هذه المعرفة وتحسينها، أما الحداثة الثورية فتعنى نشأة حركات ونظريات وأفكار جديدة ومؤسسات وأنظمة جديدة تؤدى إلى زوال البنى التقليدية في المجتمع وقيام بنى جديدة. أما الحداثة الفنية فهي تساؤل جذري يستكشف اللغة الشعرية ويفتح أفاقًا تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل، وشرط ذلك كله أن يصدر عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون[2].

---

(١) انظر: حوار مع د. صبري حافظ، مجلة الحوادث – بيروت – ١٩٨٨/١/٢٩م.

(٢) انظر: أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص ٣٣٥.

وعلى هذا فهي إدانة التقليد ورفض النسج علـى منـوال القدماء، وهي أيضا الابتكار ومحاولـة التفـرد والتجـاوز والسبق، وذلك مع ملاحظة عدم القطيعة مع التـراث، إنمـا تجاوزه أو هي انتقال من المعلوم سلفًا إلى المجهول، أو من الألفة إلى الغرابة والتجديد، ومن النقل إلى الابتكار.

وتمتاز الحداثة بفنها الخاص المحاط بالألغاز، ولا يمكـن لنا تحديد سمات أسلوبية خاصة بها، ذلك أنها أسلوب فـردي يتمايز بين الأفراد.

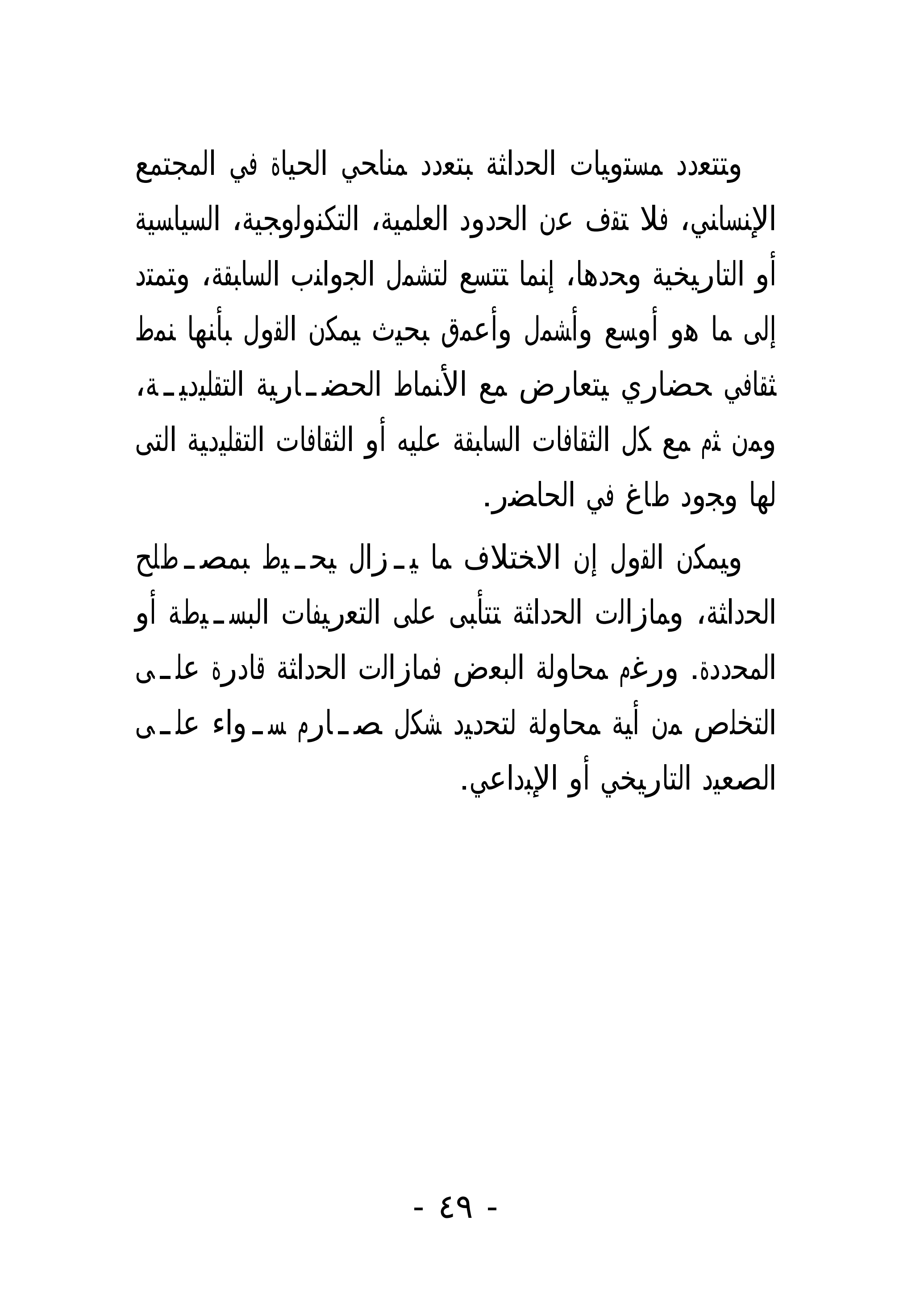
ويفترض في الأديب الحداثي أن يتبنـى موقفًـا جماليـا مؤسسا على مجموعة من مواقف فكرية اجتماعية تسعى إلى تغيير ما هو قائم وتعمل على تطويره، فإذا مـا حـدد هـذا الأديب موقفه وتبناه، فإنه يدخل في تعارض مع من يعـيش في عصره، ممن لا يشاركه نفس الاختيار.[١] وبسبب هـذا التعارض تحدث مجموعة من الصدمات في دوائر المتلقـين مبدعين كـانوا أو نقـادا أو قـراء متخصصـين أو غيـر

---

(١) انظر د. جابر عصفور: تعارضـات الحداثـة، فصـول العـدد ١/اكتوبر/ ١٩٨٠م، ص ٧٥.

متخصصين، ويزداد هذا التعارض تعقـدا عنـدما يحـاول الأديب الحداثي الإفادة في تشكيل إدراكه من كل أشكال الفكر المعاصر، أو إذا سعى إلى تجاوز تراثه إلى تـراث الأمـم الأخرى ليستفيد منها في سعيه الدائم لإعادة تشـكيل تراثـه، الأمر الذي يؤدي إلى نشأة أكثر من فهم للتراث وأكثر مـن تصور للتقاليد.

ومن شأن هذه الصدمات أن تولد مجموعة من الاستجابات المتباينة لدى جمهور المتلقين، فإما أن يـرى المتلقـي فـي الأدب الحداثي تجسيدا لما يستشعره ويبحث عنه ويعبر عـن طموحاته ورغباته فيسـتجيب للحداثـة اسـتجابة موجبـة، ويكتسب معها خبرة جديدة تمكنه من إدراك مستويات التغيير في حاضره، فيصـبح - المتلقـي - مـن أنصـار الأدب الحداثي، وإما أن يرى في هذا الأدب انحرافًا حادا يهـدد - كثيرا أو قليلا - العناصر المكونـة لبنيـة وعيـه الثقـافي والاجتماعي، ويتضخم إحساسه بالحذر والتوجس، فيرى في هذا النوع من الكتابة خطرا فيستجيب للأدب الحداثي استجابة سالبة.



وتتعدد مستويات الحداثة بتعدد مناحي الحياة في المجتمع الإنساني، فلا تقف عن الحدود العلمية، التكنولوجية، السياسية أو التاريخية وحدها، إنما تتسع لتشمل الجوانب السابقة، وتمتد إلى ما هو أوسع وأشمل وأعمق بحيث يمكن القول بأنها نمط ثقافي حضاري يتعارض مع الأنماط الحضـارية التقليديـة، ومن ثم مع كل الثقافات السابقة عليه أو الثقافات التقليدية التى لها وجود طاغ في الحاضر.

ويمكن القول إن الاختلاف ما يـزال يحـيط بمصـطلح الحداثة، ومازالت الحداثة تتأبى على التعريفات البسـيطة أو المحددة. ورغم محاولة البعض فمازالت الحداثة قادرة علـى التخلص من أية محاولة لتحديد شكل صـارم سـواء علـى الصعيد التاريخي أو الإبداعي.

تاريخها:

التحديث –نسبة للحداثة- ليس حكرا على حقبة زمنية دون غيرها، أو حكرا على أمة دون أخرى، فقد شهد أدبنا العربي -عبر تاريخه الطويل- تحديثات مختلفة، وكذلك تراجعـات مختلفة، نتج عنها إبداع متفاوت قوة وضـعفًا، كمـا نشـبت خصومات ومعارك وظهرت مطارحات ومسـاجلات بـين أنصار هذه التيارات.

ويمكن رؤية ظواهر هذا التحديث في الشعر في القـرنين الثاني والثالث الهجريين، ففيهما ظهرت كوكبة من الشـعراء الذين لفتوا الأنظار إلى إبداعهم المغاير لطريقة أسلافهم فـي بعض الخصائص، وقد لقبوا بالمحدثين ومن هؤلاء الشعراء بشار بن برد (ت نحو ١٦٧ هـ)، وأبـو نـواس (ت ١٩٨ هـ)، وأبو تمام (ت ٢٣١ هـ)، على أن المغايرة لـم تكـن جذرية، إنما اقتصرت على تصوير الحيـاة اللاهيـة عنـد البعض، واهتم هـؤلاء الشـعراء بالاسـتعارة، والجنـاس، والمطابقة وظلت القصيدة العربيـة محتفظـة بخصائصـها

القديمة لأسباب منها ما هو ديني، ومنها ما هو فني[1]. ومع ذلك فلقد بلغ تأثير هؤلاء الشعراء مبلغًا كبيرا وصل إلى اتهامهم بإفساد الشعر[2].

ولم يقف المحافظون من الشعراء بين الشعر ودواعي التجديد في القصيدة، فاستمر تيار التجديد يقوى حينًا ويضعف أحيانًا حتى في أحلك فترات الأدب العربي أو ما يسمي بفترة الانحطاط التي صاحبت انهيار الدولة العربية. فعلى الرغم من أن صلاحية الشعر ودرجة الإجادة في هذه الفترة كانت تقاس بمقدار اقترابه من الأنماط التقليدية واحتذائه لأخيلتها وصورها وإيقاعها ومعارضاتها، وعلى الرغم من سكون وثبات حركة الإبداع الحقيقي التي خيمت على هذه الحقبة، فقد حاول المحدثون صياغة قصائد تغاير القصائد التقليدية، فجاءت المغايرة شكلية سطحية في أغلبها[3].

---

(١) انظر: د. عبد القادر القط: الحداثة في الشعر، أبحاث المؤتمر الثاني لأدباء الأقاليم، ابريل ١٩٨٦م، ص ٢.

(٢) انظر: الأمدي: الموازنة، تحقيق، محمد محي الدين عبد الحميد، ص ١٦.

(٣) انظر قاسم مسعد عليوه، مشاهد التحديث والحداثة في الأدب العربي، ضمن أبحاث المؤتمر التاسع لأدباء مصر في الأقاليم، ضمن كتاب الأدب وتحديات المستقبل، ص ٧٩.

ولقد ارتبطت حركة الإحياء -في الشعر الحديث- بعاملين رئيسيين هما: الاتصال بالثقافات الأجنبية، وتنامي الشـعور الوطني، وتبلور الإحياء الفعلي للأدب من خلال الصـحافة، والطباعة، والترجمة.

ولقد كان من عوامل الوعي والتحديث في أدبنا العربي ما صنعته البعثات العلمية التي درست في أوروبا في القـرنين التاسع عشر والعشرين. فقد صنع هؤلاء المبعوثون حـوارا بين ثقافتين، ثقافة التقليد والمحاكاة، وثقافة التجديد والابتكار. فقد نقلوا بعض آثار الفكر الغربي إلى دنيـا العـرب تأليفًـا وترجمة وتعريبا للمصطلحات، كما نقلوا بعض مشـاهداتهم وانطباعاتهم إلى قراء العربية بعد أن أتيح لهم الاطلاع على الحضارة الغربية، كما كتب هؤلاء المبعوثون في النـواحي الاجتماعية والفكرية والسياسية[1].

---

(١) من ذلك –مثلا- تخليص الأبريز في تلخيص باريز، للطهطـاوى، وكتاب "الساق على الساق" لأحمد فارس الشدياق.

وهكذا أصبح التأثير الغربي في بعض المفكرين أصيلا وأساسيا بعد أن كان استثنائيا هامشيا، وعلت صيحات تدعو إلى ضرورة التعلم من الحضارة الغربية وتدعو أيضا إلى بضرورة تحرير المرأة وضرورة الإصلاح الاجتماعي، ونبذ القديم، ووجوب التحديث في المجالات المختلفة ومنها مجال الإبداع الشعري. وبالفعل ظهر الشعر في ثوب جديد على يد البارودي (ت ١٩٠٤)، ثم شوقي (ت ١٩٣٢) وحافظ (ت ١٩٣٢)، ثم تجديد آخر على يد أصحاب الديوان "العقاد (ت ١٩٦٤)/ شكري (ت ١٩٥٨)/ المازني (ت ١٩٤٩)" ثم خطوة أخرى في مجال التجديد على يد جماعة "أبولو" ومدرسة "المهجر". وبعدها بدأت دعاوى تطالب بتحطيم عمود الشعر العربي من طريق التحرر من القافية ومن وحدة البيت وعدم التزام تفعيلة واحدة في القصيدة الواحدة، وهو اتجاه كانت له تمهيدات. ولعلها بدأت مع القصائد المرسلة التي كتبها أحمد زكي أبو شادي (ت ١٩٥٥)، وخاصة عندما نشر ديوانه "الشفق الباكي" ١٩٢٧ الذي حمل لنا بعض التجارب الجديدة والجريئة منها قصيدة "الفنان" التي كتبها ١٩٢٦ ومازج فيها بين الشعر المرسل المتحرر من القافية،

والشعر الحر وقد جعلها أبو شادي مزيجا من أكثر من بحـر شعري"[1]، ثم أعقب هذه المحاولة محاولات عدة من خليـل شيبوب (ت ١٩٥١) في قصيدته " الشراع"[2]، وفيها تابع أبا شادي في المزج بين البحور، غير أنه جعل بعضا من أبياتها على تفعيلة واحدة، وكذلك حاول كل من السحرتي ومحمـد فريد أبي حديد (ت ١٩٦٧)، ثم جاءت الخطوة التالية على يد على أحمد باكثير (ت ١٩٦٩) وذلك في ترجمته لمسـرحية شكسبير "روميو وجوليـت" وكـذلك مسـرحية "اخنـاتون ونفرتيتي" ١٩٣٨[3].

وفي نفس الاتجاه دعا لويس عوض في مقدمـة ديوانـه "بلوتو لاند" ١٩٤٧ إلى تحطيم عمود الشعر مقررا أن الشعر العربي قد مات عام ١٩٣٢ بموت أحمد شوقي، وأكد أنه قد سبق هذا الموت انكسار، حدث في القرن العاشر المـيلادي على أيدي شعراء الأندلس الذين ضـاقوا بأشـكال وقوالـب

---

(١) انظر: س. موريه، الشعر العربي الحديث ص ٢٣٨ وما بعدها.

(٢) مجلة أبولو، م١، ع٣، ١٩٣٢م، ص ٢٢٧، ٢٢٨.

(٣) انظر: د. عبد ا الغذامي، الصوت القديم الجديـد ص ٢٥ ومـا بعدها.

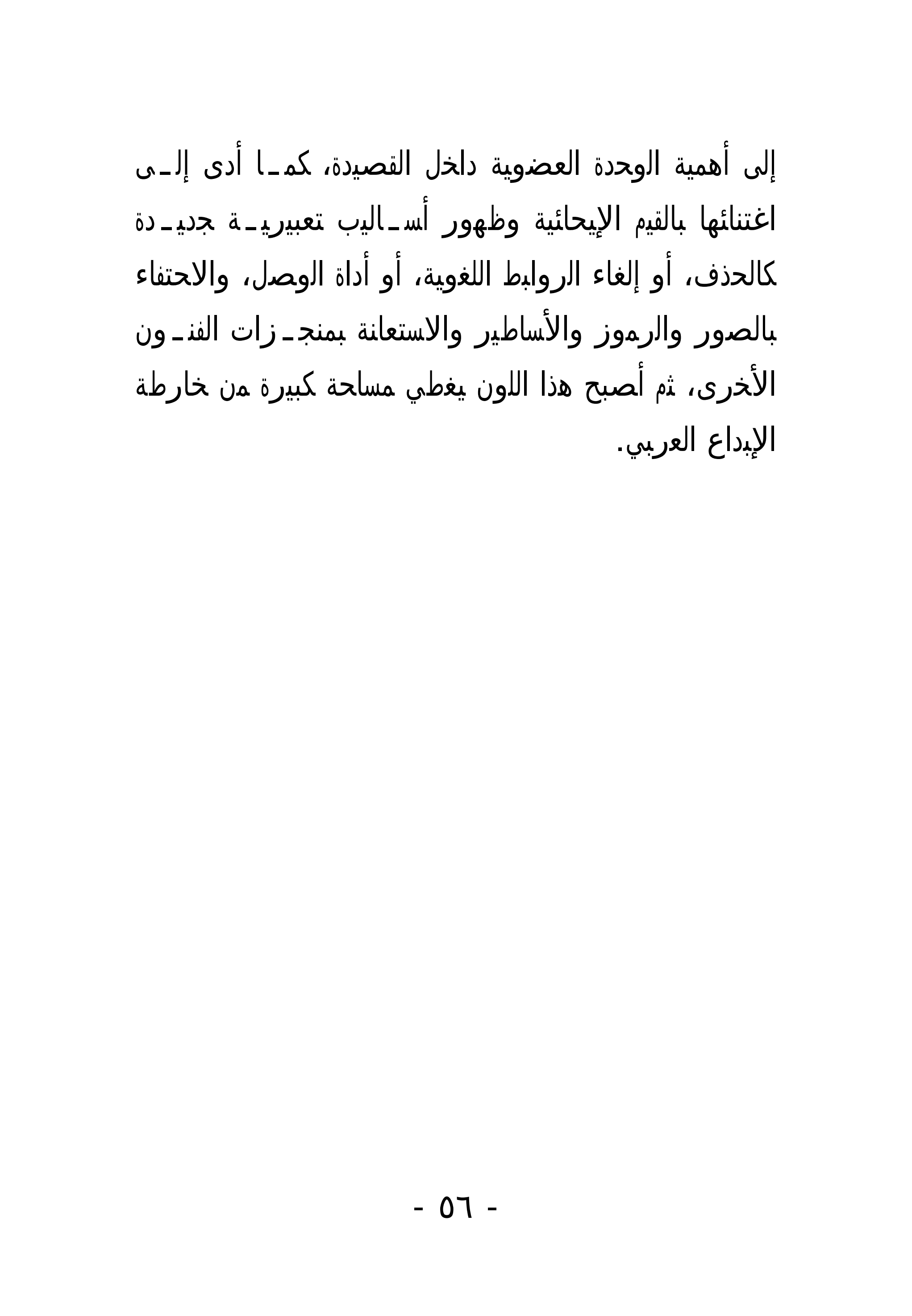
الشعر العربي، فعدلوا عن نظام القافية الواحدة، وانصـرفوا عن الأوزان المجلجلة ذات الدوي(١).

وما لبث هذا الاتجاه أن ظهر لدى الشعراء العرب لاسيما في العراق ولبنان ومصر فقوى واشتد عوده وذلك على يـد بدر شاكر السياب (ت ١٩٦٤)، ونازك الملائكـة وصـلاح عبد الصبور (ت ١٩٨١) وأحمد عبـد المعطـي حجـازي وغيرهم(*)، ولقد حقق هؤلاء الشعراء للشعر العربي قدرا من انسجام التجربة وتضافر البناء، الأمر الذي أدى إلى الالتفات

---

(١) انظر: د. لويس عوض: بلوتو لاند وقصائد أخـرى، ص ٩ ومـا بعدها.

(*) الشعر الجديد – كما تقول نازك الملائكة – ليس خروجـا علـى طريقة الخليل بن أحمد، إنما هو تعديل لها يتطلبه تطور المعـاني والأساليب، وميزة هذا اللون الشعري هو التلاعب بعدد التفاعيـل وترتيبها، بينما يذكر السياب أن الشعر الحر هو أكثر من اختلاف عدد التفعيلات المتشابهة بين بيت وآخر، وهو بنـاء فنـي جديـد واتجاه واقعي جديد جاء يسحق الرومانتيكية وجمـود الكلاسـيكية وكذا الشعر الخطابي الذي اعتاده السياسيون. انظـر: د. منيـف موسى، الديوان النثري ص ٦٤، د. عبد المجيد زراقط، والحداثـة في النقد الأدبي المعاصر ص ٤٢، ٤٣.



إلى أهمية الوحدة العضوية داخل القصيدة، كمـا أدى إلـى اغتنائها بالقيم الإيحائية وظهور أسـاليب تعبيريـة جديـدة كالحذف، أو إلغاء الروابط اللغوية، أو أداة الوصل، والاحتفاء بالصور والرموز والأساطير والاستعانة بمنجـزات الفنـون الأخرى، ثم أصبح هذا اللون يغطي مساحة كبيرة من خارطة الإبداع العربي.

الحـداثة في الأدب العـربي في مصر:

يرجع ظهور الحداثة العربية بمفهومهـا الانقلابـي إلـى الحرب العالمية الثانية ويمكن التأريخ لها منذ عـام ١٩٣٩، وهو العام الذي تأسست فيه " جماعـة الفـن والحريـة "[١]، بمصر. وقد عنيت هذه الجماعة بالفنون التشكيلية خاصة مع عنايتها بالأدب عامة؛ وذلك لأن كل هذه الأسماء قد مارست الرسم والكتابة معا، وارتبطـت هـذه الجماعـة بالأفكـار السريالية،[٢] وعملت على تقديمها للمتلقي العربي.

---

(١) ضمت كلا من جورج حنين، وكامـل التلمسـاني، وبشـير السـباعي، ورمسيس يونان، وأنور كامل، وفؤاد كامل.

(٢) السريالية: اصطلاح ابتكره الشاعر الفرنسي أبـولينير (١٨٨٠-١٩١٨) عام ١٩١٧م، واستعمله من بعده أندريه بريتون، وقد أطلقت على مدرسة جديدة في الإبداع الفني، وهذه المدرسة من الشعراء والفنانين أرادت أن تحرر الإبداع الفني من قيود المنطق والاهتمـام بـالنواميس الأخلاقيـة والجمالية معبرين بذلك الإبداع عن النشاط الحقيقي للفكر سواء أكان في حالة شعورية أم غير شعورية، في حالة حلم أم يقظة.... انظر، معجـم المصـطلحات، ص ٢٠٢، والمـذاهب الأدبيـة، ص ١٨٥، معجـم المصطلحات الأدبية، ص ٢٠٤

ويمكن رد رؤى أفراد هذه الجماعـة إلـى الانعطافـات التاريخية التي أرقت المجتمع الدولي والأوربي علـى وجـه الخصوص، عقب النتائج المروعة التي أسفرت عنها الحرب العالمية الأولى، وبعد تراجع المد الثوري في أوربا بهزيمـة الثورة الألمانية عام ١٩٢٣، ونشوب الحرب الأهلية الإسبانية عام ١٩٣٦. فقد ارتبط جورج حنـين بـالتجمع السـريالي الباريسي الذي أسسه أندريه بريتون، وأصبح جورج حنـين علما بارزا من أعلام الحركة السريالية وأصدقائها المرموقين في العالم العربي، وتجاوبا مع الدعوى التي أطلقهـا أندريـه بريتون وليون تروتسكي من أجل فن ثوري حر، ومن أجـل تأسيس اتحاد للفن الثوري الحر، أسس جـورج حنـين مـع رفقته بمصر جماعة "الفن والحرية" التـي تعـد أول تجمـع لممثلـي "الانتلجنسـيا"(١) الإبداعيـة الثوريـة المصـرية

---

(١) هو مصطلح أطلقه الروس علـى المثقفـين قبـل عـام ١٩١٧م، ويستخدمه الشيوعيون لوصف الطبقات البرجوازية المثقفة، انظر: معجم المصطلحات، د. مجدي وهبه، ص ٣٣٢.

المعاصرة[١] وهي جماعة حداثية سريالية، تـؤمن بـالثورة المستمرة، وكان ارتباطها قويا بالثقافة العالمية[٢].

واهتم الحداثيون المصريون في هذه الفترة بنشر أعمـالهم الإبداعية من خلال نشرة "الفن والحريـة" ١٩٣٩، ومجلـة "دون كيشوت" (٣٩-٤٠)، ومجلة "التطور" ١٩٤٠، ومجلـة "المجلة الجديدة" ١٩٤٢ - ١٩٤٤.

وفي عام ١٩٤٧ أصدر جورج حنين بمساعدة رمسـيس يونان نشرة باللغة الفرنسية وأطلق عليها اسم **La Part du Sab El**"حصة الرمل"، وكتب في تقديمها: "هذا الكـراس لا يجيب على أي هدف محدد، إلا الاشتراك في تبادل الأفكار، وعلى الأكثر الاشتراك في إحداث رواج شديد لرؤى عبـر الأرض والإنسان"[٣].

---

(١) انظر: بشير السباعي، قصة ديوان لا مبررات الوجود، لجـورج حنين ترجمة، أنور كامل، ص ١٦.

(٢) انظر، د. شكرى عياد، المذاهب الأدبية والنقديـة عنـد العـرب والغربيين، ص ٥٩.

(٣) نقلا عن سمير غريب، السريالية في مصر، ص ٣٢.

ولم يكن الأمر سهلا وميسورا لهذه الجماعة، فقد واجهت معارضات شديدة من المحافظين، وأصحاب الميول التقليدية، وأجهزة الرقابة والحاكم العسكري على حد سواء، الأمر الذي يفسر قصر أعمار تلك المجلات[١].

وأعلنت الجماعة عام ١٩٤١ عن ثلاثة أسس لازمة حتى يمكن للحداثة التي يبشرون بها تحت اسم الفن الحر أن تقوم برسالتها، هذه الأسس هي:

أولا : الرد على تلك الموجه الكلاسيكية المحافظة التى لا تخجل من مستواها الضحل.

ثانيا : إثارة التعجب في أذهان الجماهير.

ثالثًا : ربط نشاط الفنانين في مصر بالدائرة التي تُكَوِن الفن الحديث[٢].

ومع أن هذه الجماعة لم تترك إلا أثارا قليلة، وعلى الرغم من أن ارتباطها بالحركات المماثلة في العالم جعلها أقل وعيا بواقع الحال في أرضها، فإنها جاءت بظاهرة جديدة لم تلبث

---

(١) انظر بشير السباعي، مرجع سابق، ص ١٧.

(٢) انظر: يوسف الشاروني، اللامعقول في الأدب المعاصر ص ٣٢.

أن صارت ملازمة لكل تيار جاء بعـدها، إذ جعلـت الأدب تعبيرا عن هم فكرى، ومغامرة فـي المجهـول، لا مجـرد صياغة لأفكار معروفة سلفًا[1].

وحتى نفهم فكر هذه الجماعة نقتطف بعضا مما كتبوه في نشراتهم في هذه الفترة، فقد كتب رمسيس يونان يعبر عـن وجدان الجماعة وأفكارها فيقول: "للمنطق والمقاييس حـدود، والحياة إغارة متواصلة على الحدود"[2]، ويقول في موضـع أخر بأن صوت الفن في المجتمع الحاضـر لا يمكـن إلا أن يكون قوة "تمزق الأقنعة وتغير على الحدود كل الحدود"[3].

وبعد توقف هذه الجماعة عن النشر في مصر، اتجهوا إلى دائرة النشر اللبنانية؛ لأنها أكثر ملاءمة لنمو الحداثة العربية. فقد كانت لبنان معرضا متجددا لكل المذاهب الفكرية والأدبية الجديدة، لذا استطاع أن يجذب الأصوات الشابة فـي شـتى الأقطار العربية، وكان من بينهم الأدباء المصـريون الـذين ضاقت بهم المنابر الرسمية وشبة الرسمية في مصر، وكـان

---

(١) انظر: سمير غريب، مرجع سابق، ص ٣٢.

(٢) مجلة التطور العدد الأول يناير ١٩٤٠م.

(٣) نقلا عن يوسف الشاوربي، مرجع سابق، ص ٣٢.

لمجلة "الآداب" (تأسست في يناير ١٩٥٣) النصيب الأكبر في هذه المساهمات، فقد استطاعت أن تلعب لعدة سـنوات دور المجلة الرائدة في العالم العربي، وحملت لـواءين، لا لـواء واحدا،: لواء الشعر الحر الذي بدأ تجارب عروضية استجابة لإطلاق التعبير الوجداني، أما اللـواء الثـاني فهـو لـواء الوجودية[١].

(١) انظر، د.شكري عياد، مرجع سابق، ص ٦١، والوجودية: بـدأت مذهبا فلسفيا ثم زحفت إلى النواحي الأدبية، وتتمثل في الاعتقـاد بأن الفرد الإنساني يشكل بنفسه ماهيته ووجوده الجـوهري فـي مجرى الحياة التي يختارها، وتذهب إلى أن الفرد مسـئول عـن نفسه؛ لأن لديه إرادة حرة تفعل ما تريد، فإذا مـا اتبـع الإنسـان المواضعات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ورفض أن يقـوم بالاختيار، فإنه قد أسقط حريته، وفقد ذاته، ومن أشهر المنادين بها سارتر، انظر، معجم المصطلحات، ص ٤٣٠، والمذاهب الأدبية، ص ١٢٢، ومعجم المصطلحات الأدبية، ص ٤٠٣.

وفي أوائل عام ١٩٥٧ أسـس يوسـف الخـال مجلـة "شعر"[*] التي تبنت تيار الحداثة، وقد نشر في العـدد الثـاني بيانًا يحدد فيه ملامح الحداثة العربية، وقد جاء هذا البيان في مبادئ عشرة ويلاحظ أن الستة الأولي منهـا تتحـدث عـن العمل الشعري بما فيه من تصوير، ولغة وتجربة إنسـانية لا تختلف كثيرا عما ذكره المجددون من قبل من مطران إلـى جماعة أبولو، أما الأربعة الأخيرة فهي الأهم في حديثنا هنا، وهي تنص على:

[*] لم يكن تجمع (شعر) هو التجمع الأول لمجموعة الشعراء والنقاد في لبنان، فقد سبقه تجمع آخر عرف باسم "عصبة الأدب العاملي" وقد تأسس عام ١٩٣٥ وضم مجموعة من شعراء جبل عامل. وإن يكن شعراء هذه العصبة قد جددوا من حيث المضمون في العديد مـن نماذجهم الشعرية، فإنهم دعوا إلى الشعر الصادق الهادف وتشجيع النقد النزيه وتوسيع دائرته نظريا. والمهم في تأسيس هذه العصبة، ليس عطاؤها الشعري والنقدي فحسب، إنما لأنها لعبت دور الممهد لظهور اتجاهات شعرية في لبنان، انظر. عبـد المجيـد زراقـط. الحداثة في النقد الأدبي المعاصر ص ٤٥ .

"وعي التراث الروحي - العقلي العربي وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة وتقديمها كما هي دون ما خوف أو مسايرة أو تردد".

و"الغوص إلى أعماق التراث الروحي العقلي الأوربي وفهمه والتفاعل معه".

و"الإفادة من التجارب الشعرية التى حققها أدباء العالم".

و"الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة، فالشعب مورد حياة لا تنضب، أما الطبيعة فزائلة".

وعلى العكس من "جماعة الفن والحرية" حرصت مجلة " شعر" على الإعلان عن الوجه التراثي للحداثة، ودعت إلى ضرورة الوعي بالتراث الروحي وضرورة فهمه وتقييمه... وإذا كنا نود الغوص في أعماق التراث الروحي العقلي الأوروبي والتفاعل معه، فسيكون من الطبيعي أن نستفيد من هذه التجارب التي حققها الأوربيون، أي أن نحتذيها[1].

وعلى سبيل تأكيد جماعة "شعر" على حرية الإبداع، واتخاذ النموذج الأوربي نموذجا يحتذى به، تبنت لغة

---

(١) انظر: د. شكري عياد، مرجع سابق، ص ٦٤.

الحداثة، ودعت لها، مثلما هو الأمر مع مجـلات "مواقـف" و"الكرمل" و"إضاءة ٧٧" و"أصوات"[*].

ويلاحظ أن قيادة لواء الحداثة العربية في انبعاثها الأخيـر انعقدت للشوام[١] وما لبثت أن قويت هذه الكوكبـة واتسـع حجمها وظهرت أسماء فاعلة في هذا المجـال[٢] وأصـبحت الحداثة محورا لمعارك كثيرة تدور رحاها الآن فـي أغلـب الأقطار العربية.

ولو نظرنا إلى تيار الحداثة في مصر في عهد الانبعـاث الحداثي الأخير، لوجدنا أن التيار يدور في فلـك جماعـات ثلاث، هي: "كتّاب الغد" و"إضاءة ٧٧"و"أصوات". ظهـرت الجماعة الأولى -كتاب الغد- في الستينيات، وأسست جمعية لها بنفس الاسم، وعلى الرغم من أن آثارها الأدبية قليلة، فإن

(*) يلاحظ أن جماعة " شعر " توقفت بعد صدور العدد: ٣٢/٣١ نتيجة التباين الفكري للجماعة، انظر عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر ص ٤٧، ٤٨ .

(١) أمثال أدونيس، ومحمود درويش، ومحمد الماغوط.

(٢) أمثال أنسي الحاج، وسعدي يوسف، وخليل حاوي، ومحمد بنيس، وجابر عصفور.

نشاطها التف حول مجلة "جاليري ٦٨" التي كانت لسان حال عدد لا يستهان به من أدباء الستينيات. وتعد هـذه الجماعـة أولى التجمعات الأدبية الشابة التي تمـردت علـى الأطـر الرسمية والأشكال التقليدية التي دأبت الثقافة المصرية علـى الدوران في فلكها.[(١)]

وعلى خلاف جماعتي "إضاءة ٧٧" و"أصوات" قد ضمت هذه الجماعة -كتاب الغد- في معيتها خليطًا مـن الشـعراء والنقاد وكتاب القصة[(٢)]، وقامت السلطات بمحاصرة أفـراد هذه الجماعة وملاحقتهم، ثم انتهي الأمر بإغلاق الجمعية[(٣)].

وتعد الجماعة الثانية -إضاءة ٧٧- من أعلى جماعـات الحداثيين المصريين صوتًا وأكثر اسـتحواذًا علـى المنـاخ الإبداعي في مصر، فقد تكونت في ١٩٧٧[(٤)].

---

(١) انظر: د. صبري حافظ: إرضاءة ٧٧ عشر سنوات من التجريب الشعري ع ١٤ سنة ١٩٨٨ ص ١٥.

(٢) أمثال محمود الورداني، ومحمد رميش، وعبد المنعم تليمة، ومحمد صالح...

(٣) انظر قاسم مسعد عليوه، مرجع سابق ص ٨٩.

(٤) ضمت كلا من حسن طلب، وحلمي سالم، وجمال القصاص، ورفعت سلام، ثـم انضم إليهم فيما بعد ماجد يوسف، وأمجد ريان، ومحمد خلاف، ومحمود نسيم.

وقد أعلنت هذه الجماعة منذ بدئها أنها لن تكون امتـدادا لصلاح عبد الصبور أو أحمد عبـد المعطـي حجـازي أو غيرهما من شعراء التيـ ـار السائد حينذاك[1].

أما الجماعة الثالثة وهي جماعة "أصوات"[2] فاهتمت بنشـر دواوين مستقلة لعدد من أعضـائها الشـعراء ولرائـد حداثـة الأربعينيات جورج حنين، وذلك في شكل كتاب غير دوري ثـم أصدرت مجلاتها المتناثرة التي عبرت عن أفكار هذه الجماعـة، وكان آخرها مجلة "الجراد" ١٩٩٤.

ويلاحظ أن ثمة منافسة بين كل من جماعتي "إضاءة ٧٧"، "أصوات" وضح ذلك عند الاحتفال بمرور عشرة أعوام على صدور العدد الأول من مجلة "إضاءة ٧٧"، فقـد أصـدرت جماعة "أصوات" بيانًا هاجمت فيه جماعة "إضاءة" واتهمتهـا بالنفعية، وبأنها مراوغة متلونة لا تختار بوضوح حاسم بـين

---

(١) انظر، د. صبرى حافظ إضاءة ٧٧، مرجع سابق، ص ١٦.

(٢) ضمت كلا من أحمد طه، وعبد المنعم رمضان، وعبد المقصـود عبد الكريم، ومحمد بدوى...

الأصدقاء والأعداء[1]. ومع هذا فقد قامت جماعة "إضـاءة" بالدفاع عن جماعة "أصوات" ضد هجوم المحافظين على أحد أعضائها بسبب ما أعلنه من أنه يخرج على عروض الشعر وقواعد النحو - أحيانا - وتركز الدفاع حول التفرقة بين لغة النص الديني ولغة التعامل اليومي، وأن الخروج على قواعد النحو العربي إنما يستهدف إقلاق المستقر الراسخ في الواقع المعيش فيه[2]، والجماعتان بالرغم من تباينهما الشديد فإنهما متكاملتان، وأن الاختلاف في حد ذاتـه يمكـن أن يسـمى اختلاف علاقة[3].

والمفارقة المثيرة للتأمل هي أن هذه الجماعية في الحركة الأدبية هي على المستوى الاجتماعي، رد فعل على التفتـت والتشتت والاجتزاء، وهي على المستوى الفني، تأكيد علـى التفرد والخصوصية والاستقلالية داخل كل جماعة.[4]

---

(١) انظر، أحمد جودة إضاءة ٧٧ في عشر سنوات، أدب ونقد، القاهرة عدد ٣٢، ١٩٨٧م، ص ١٤٨.

(٢) انظر، حلمي سالم: النحو بين الحداثة والقداسة، صحيفة الأهـالي، القاهرة ١٩٩٤/٨/١٧م، ص ٨.

(٣) انظر، د. صبري حافظ، تحولات الشعراء والواقع في السبعينيات، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية، عدد١١ سنة ١٩٩١م، ص ٢٦.

(٤) المرجع السابق.

الفرق الزمني كبير بين نشأة كل من الحداثـة الأوربيـة، والحداثة العربية، ففي حين ظهـرت إرهاصـات الحداثـة الأوربية في القرن السادس عشر، وأرسيت الأسس الفلسـفية والسياسية لها خلال القرنين السابع عشر، والثامن عشر، وقد اقتربت من معناها الكامل في القرن التاسع عشر، وتبلـورت كلية في الربع الأول من القرن العشرين، وعاشـت أزهـي فتراتها بين الحربيين العالميتين، فـإن إرهاصـات الحداثـة العربية لم تظهر إلا في أواخر النصـف الأول مـن القـرن العشرين على يد جماعة (الفن والحرية)، مع ملاحظة أن هذه الإرهاصات لم تكن سوى أفكار واهيـة متقطعـة الجـذور بالمجتمع العربي، متشبثة بأغصان الحداثة الأوروبية التـي أخذت تلملم أوراقها.

وإذا كانت الحداثة العربية نشأت في كنف السريالية، فإن السريالية لم تمثل في الحداثة الأوربية سوى حلقة من حلقات سبقتها وواكبتها، وتلتها حلقـات أخـرى عديـدة مـا بـين مستقبلية[1]، ودادائية، وطبيعية، ثم تمخضت الأخيـرة عـن

---

(١) المستقبلية: هو اسم لنزعة في الأدب والفن، ظهرت لأول مرة في إيطاليا على يد الشاعر مارينتي (٨٧٦- ١٩٤٤) مؤداها، الثـورة

حركات أخرى كالانطباعية والرمزية... بحيث يمكن القـول بأن الحداثة الأوربية كانت قضية أكبر من الحركـات التـي تفرعت منها، وقد تجاوزت تلك الاتجاهات التي كان ديـدنها إيجاد صيغ وفرضيات جديدة[1]، وهي تشكل أيضا في أغلب البلدان مركبا غريبا مـن المسـتقبلية والعدميـة[2]، ومـن

على الماضي بكل أساليبه الفنية، ومحاولـة ابتكـار موضـوعات وأساليب فنية وأدبية تتمشي مع عصر الآلة والسـرعة والمصـنع والطائرة، وأن النظام المنطقي للجملة يجب أن يترك جانبا ويحـل محله الرمز الذي يواكب العصر كأصوات الآلات.... انظر معجم المصطلحات ص ٣٥٥، ومعجم المصطلحات الأدبية، ص ٣٨٠.

(١) انظر، مالكم براد برى، مرجع سابق، ص ٢١٠.

(٢) العدمية: مذهب أدبي، ظهر في أوروبا، وهو يقـف فـي منطقـة وسطى بين المثالية الرومانسية، والواقعية النقدية، وترى العدميـة أن الإنسان قد خلق وله طاقات وإمكانات محدودة، وعليـه لكـي يثبت وجوده أن يتصرف في حدود هـذه الإمكانـات، بحيـث لا يتحول إلى يائس متقاعس أو حالم مجنون؛ ولذا فقد أطلقوا العنـان للأدب كي يعبر عن شطحات الإنسان وآماله، ومن أشهر أدبائهـا جوستاف فلوبير، انظر، المـذاهب الأدبيـة، ص ١٣٣ ومعجـم المصطلحات الأدبية، ص ٢٣٩.

المحافظة والثورية، ومن الطبيعية[1] والرمزية، ومن الرومانسية والكلاسيكية، كما كانت ترحيبا بالعصر التكنولوجي واستهجانا له[2].

والملاحظ على الحداثة العربية أن التواصل الإبداعي من خلالها قد انقطع لعقد أو يزيد، ومن أخلص لها وعكف طوال فترة الانقطاع هذه على الكتابة الحداثية خشي من طرح إنتاجه الإبداعي على الساحة الأدبية، منشورا أو مقروءا، فظل الإبداع الحداثي حبيس الأدراج ردحا من الزمن[3]. وفي العصر الذي سطعت فيه شمس الحداثة الأوربية، ولاحت في

---

(١) الطبيعية: تطلق على المذهب الفلسفي الذي يؤكد أن للطبيعية قانونًا أخلاقيا وبيولوجيا يمكن فهمه وإدراكه من طريق دراسة الطبيعة ذاتها، وليس من طريق دراسة عالم ما وراء الطبيعية، وهي بلورة للجانب الفسيولوجي في حياة الإنسان وارتباطه الوثيق بعالم الطبيعة وقانون التطور الذي يعتمد على غرائز حفظ النوع من أنانية وحب الذات وعدم التقيد بقوانين المجتمع وتقاليده إذا وقفت عقبة في سبيل إثبات كيانه، انظر المذاهب الأدبية، ص ٩٥ وما بعدها، ومعجم المصطلحات الأدبية، ص ٣٧٦.

(٢) مالكم براد بري المرجع السابق، ص ٤٨.

(٣) انظر قاسم مسعد عليوة، مرجع سابق، ص ١٠٩.

الأفق ملامح لأفكار ما بعد الحداثة، فـإن الحداثـة العربيـة مازالت تتعثر خطاها، ومازالت تجتهـد لنـزع الاعتـراف بشرعية وجودها على الساحة الإبداعية العربية.

وهناك عدد من الحقـائق ومجموعـة مـن الاجتهـادات المتصلة بنشأة الحداثة العربية منها.

١- أن الحداثة هي النتيجة المباشرة لفقدان الثقافة العربية تدريجيا تحكمها في الواقع والسلوك الإنساني.

٢- إن الميل إلى الحداثة لا ينبع من ترك الثقافة المحلية أو هجر التراث أو عدم إحيائه، ولا من التخلي عن الهوية، بل إن تحول الثقافة المحلية إلى تراث هو مصدر تفاقم الميل إلى الحداثة، وزيادة التطلع إلى الاندماج في الثقافة العالمية الصاعدة منبعا للقيم العقلية وإطار لتحقيق إنسانية الإنسان[١].

---

(١) انظر، حلمي سالم، اغتيال العقل وإدانة الحداثـة قـراءة نقديـة، لكتاب، د. برهان غليون، اغتيال العقـل والثقافـة بـين السـلفية والتبعية، أدب ونقد، عدد ٣٢ سبتمبر ١٩٨٧م، ص ٤٩.

وهناك ثلاث ضرورات لنشأه الحداثـة هـي، ضـرورة فكرية، وضرورة فنية، وضرورة جمالية، تتمثل الضـرورة الأولي - الفكرية - في الاستجابة لشوق الاستقلال عمومـا في الأدب، وفي السياسة، وفي الثقافة. وتتمثـل الضـرورة الثانية - الفنية - تتمثل في خلق مفاهيم جديدة لعلاقة الشعر بالجمهور، وبالثورة، وبالواقع الاجتماعي. أمـا الضـرورة الثالثة - الجمالية - فتعد استجابة لما يمور به الوطن العربي من مفاهيم جمالية جديدة كتثوير اللغة، وتوظيف الأسطورة، والاهتمام بالرمز(١).

والحداثة العربية إذا كانت مذهبا يقود أو يفترض أن يقـود حركة أدبية تعبر عن الإدراكات العربية المعاصرة للتجـارب الإنسانية وللنواميس الكونية عبر ما ابتكرتـه أو نقلتـه مـن أساليب ووسائل، فإن المتابع لها - إبـداعا ونقـدا - يـدرك عجزها عن توجيه المثقف العربي، وفشلها حتى في احتوائـه. وقد يكون صحيحا أنه بتوجهها الأوروبي مثلت انتفاضة فكرية وقيما وأشكالا بارزة أهلتها للانتقال من قطر عربي إلى قطـر آخر، وأنها كأي ظاهرة متطورة تعرضت لفترات من التأزم.

---

(١) انظر، حلمي سالم، المرجع السابق.

وبعد مرور أكثر من نصف قرن على نشأتها، فإنها لم تفلح إلا في إثارة الجدل والنزاعات في مجتمع النخبة المثقفة. وعلى الرغم من أنها أثارت إشكاليات ثقافية، وأثارت حالة من الصخب والضجيج، فإنها لم تسهم في خلق تيار حداثي مؤثر في نهر الأدب العربي على كثرة السابحين فيه[١].

ويمكننا أن نرجع ذلك لأسباب، منها ما هو مرتبط بالتقاليد الاجتماعية، ومنها ما هو مرتبط بالبنى الثقافية والتراثية، ومن هذه الأسباب:

١- اعتقاد الحداثيين أن الأخذ بالثقافة الغربية هو شرط كل تقدم.
٢- تبني الحداثة العربية للطابع العلماني[*].
٣- الدعوة إلى عدم الاهتمام بالتراث.
٤- اقتناع الحداثيين بضرورة الانقلاب على الوعي القائم وعلى منظومة القيم التقليدية[٢].

---

(١) انظر، قاسم مسعد عليوة، مرجع سابق، ص ١١٥.

(*) هناك خلاف حول هذه التسمية والأصح لغويا أن تسمي العالمانية وهي الترجمة الدقيقة لمصطلح Scholarism.

(٢) انظر، حلمي سالم، اغتيال العقل وإدانة الحداثة، مرجع سابق، ص ٥٣.

ويمكن إضافة الافتقار إلى الشكل المنضبط، وإلـى دقـة الدلالة، وكذلك الاجتراء على المحرمات دون تبرير لمثل هذا الاجتراء، إضافة إلى الإيغال في الذاتية علـى نحـو يقطـع الجسور بين الشاعر والقارئ[1].

أوهـام الحـداثة:

عندما يسمع المتلقي لفظ الحداثة، فإنه قد يتبادر إليه عـدد من الأوهام حول هذا اللفظ، وقد حدد أدونيس هذه الأوهـام في، الزمنية، والمغـايرة، والمماثلـة، والتشـكيل النثـري، والاستحداث المضموني. فالزمنيـة تعنـي ربـط الحداثـة بالعصر، وهي نظرة شكلية تجريدية تتضمن القول بأفضـلية النص المعاصر إطلاقًا على النص القديم، أما المغايرة فهـي الاعتقاد بأن التغاير مع القديم في الموضوعات والأشكال هو الحداثة، وهي فكرة آلية تقوم على فكرة النقيض.

---

(١) انظر: د. ماهر شفيق، وقفة مع شعراء السبعينيات، أخبار الأدب، القاهرة ٩٤ سنة ١٩٩٣ ص ٨.

أما المماثلة فهي تعني الاعتقاد بأن الغرب هـو مصـدر الحداثة، وأن هذه لا تكون إلا في التماثل معه، وهذه نظـرة الاستلاب الكامل.

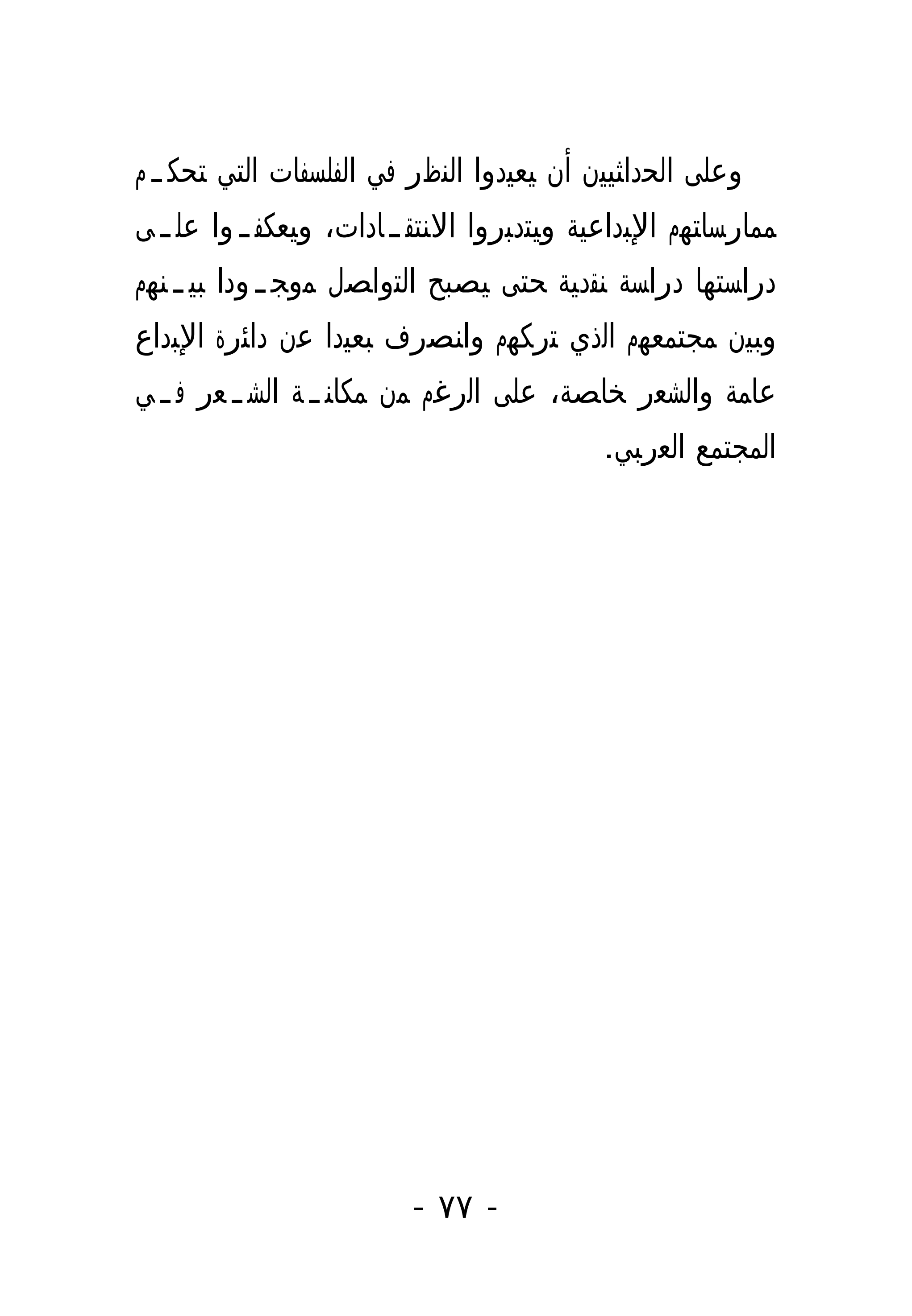
ويعني التشكيل النثري الاعتماد على النثر فـي التعبيـر، اعتقادا بأنه ذروة الحداثة، ونفي الوزن اعتقادا بأنـه رمـز القدم.

أما الاستحداث المضموني، فهو تناول إنجازات العصـر وفق رؤية تقليدية(١).

وما زال المجتمع العربي يتوجس حذرا مـن توجهـات الحداثة؛ ذلك أن المنظرين لها من العرب يلهثون وراء كـل غربي براق، ويحاولون نقله إلى مجتمعنـا العربـي، علـى الرغم من التباين بين المجتمعين: الشـرقي والغربـي فـي العادات والتقاليد والثقافات.

---

(١) انظر: أدونيس، فاتحة النهايات القرن، ص ٣١٣ وما بعدها.

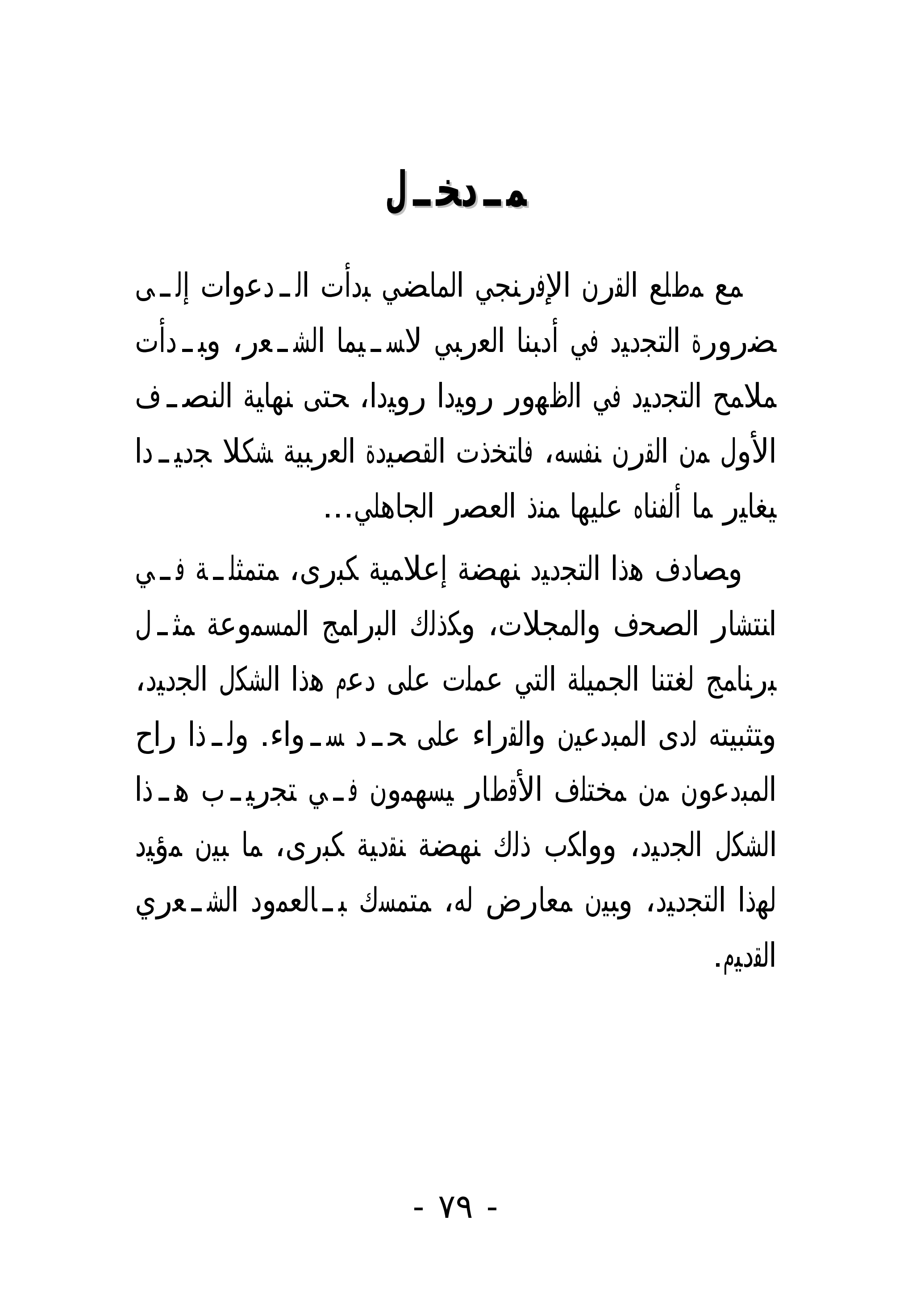


وعلى الحداثيين أن يعيدوا النظر في الفلسفات التي تحكـم ممارساتهم الإبداعية ويتدبروا الانتقـادات، ويعكفـوا علـى دراستها دراسة نقدية حتى يصبح التواصل موجـودا بيـنهم وبين مجتمعهم الذي تركهم وانصرف بعيدا عن دائرة الإبداع عامة والشعر خاصة، على الرغم من مكانـة الشـعر فـي المجتمع العربي.

الـبـاب الأول

الإيقـاع في شعـر

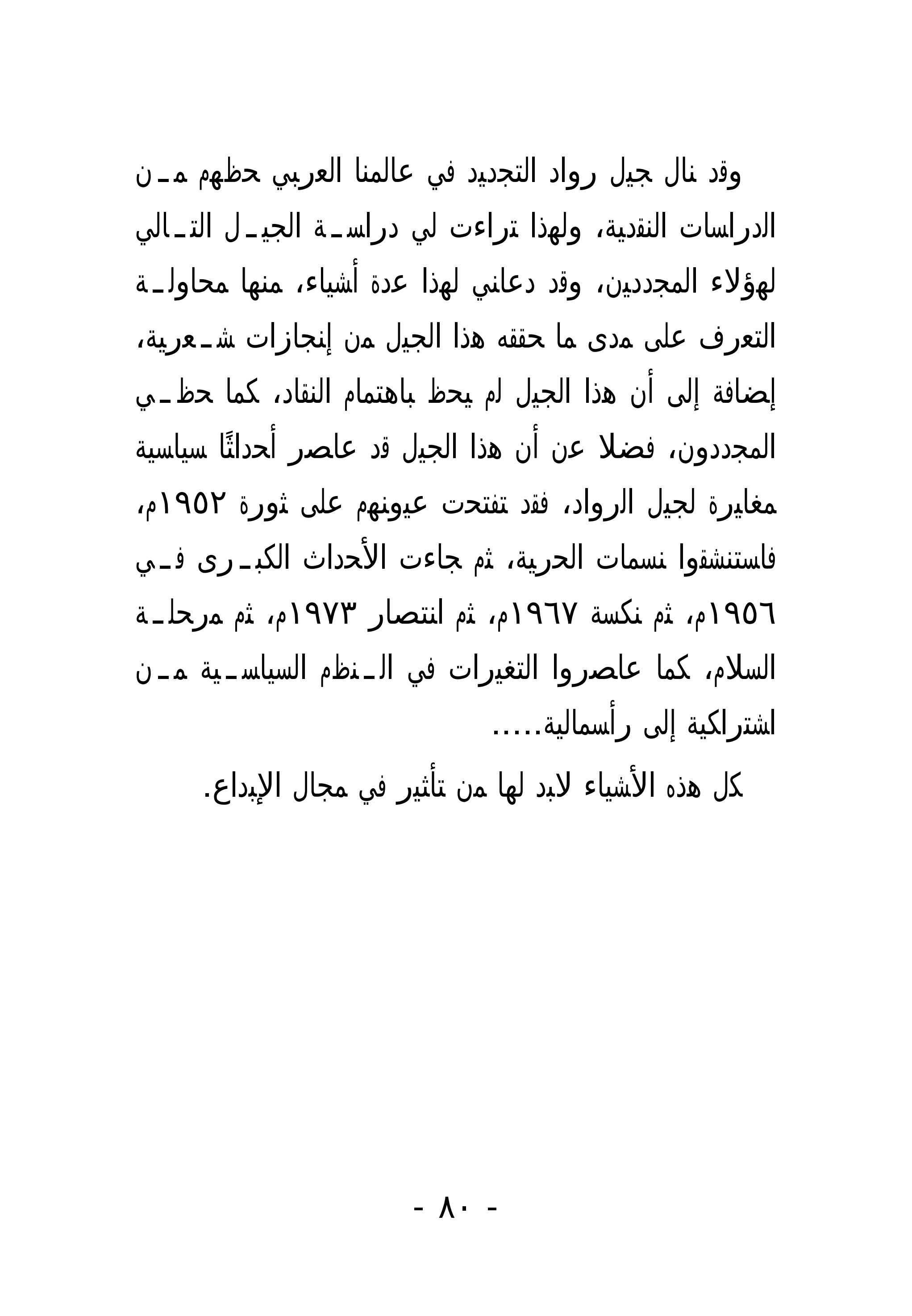
جيـل مـا بعـد الـرواد



مـدخـل

مع مطلع القرن الإفرنجي الماضي بدأت الـدعوات إلـى ضرورة التجديد في أدبنا العربي لاسـيما الشـعر، وبـدأت ملامح التجديد في الظهور رويدا رويدا، حتى نهاية النصـف الأول من القرن نفسه، فاتخذت القصيدة العربية شكلا جديـدا يغاير ما ألفناه عليها منذ العصر الجاهلي...

وصادف هذا التجديد نهضة إعلامية كبرى، متمثلـة فـي انتشار الصحف والمجلات، وكذلك البرامج المسموعة مثـل برنامج لغتنا الجميلة التي عملت على دعم هذا الشكل الجديد، وتثبيته لدى المبدعين والقراء على حـد سـواء. ولـذا راح المبدعون من مختلف الأقطار يسهمون فـي تجريـب هـذا الشكل الجديد، وواكب ذلك نهضة نقدية كبرى، ما بين مؤيد لهذا التجديد، وبين معارض له، متمسك بـالعمود الشـعري القديم.



وقد نال جيل رواد التجديد في عالمنا العربي حظهم من الدراسات النقدية، ولهذا تراءت لي دراسة الجيل التالي لهؤلاء المجددين، وقد دعاني لهذا عدة أشياء، منها محاولة التعرف على مدى ما حققه هذا الجيل من إنجازات شعرية، إضافة إلى أن هذا الجيل لم يحظ باهتمام النقاد، كما حظي المجددون، فضلا عن أن هذا الجيل قد عاصر أحداثًا سياسية مغايرة لجيل الرواد، فقد تفتحت عيونهم على ثورة ١٩٥٢م، فاستنشقوا نسمات الحرية، ثم جاءت الأحداث الكبرى في ١٩٥٦م، ثم نكسة ١٩٦٧م، ثم انتصار ١٩٧٣م، ثم مرحلة السلام، كما عاصروا التغيرات في النظم السياسية من اشتراكية إلى رأسمالية.....

كل هذه الأشياء لابد لها من تأثير في مجال الإبداع.

وقد تخيرت كلا من "محمد إبراهيم أبي سنة"[(١)] و"فاروق شوشة"[(١)]. نموذجين لدراسة هذه الفترة؛ وذلك لأن إنتاجهمـا

---

(١) محمد إبراهيم أبو سنة: ولد في ١٥ مارس ١٩٣٧م، بقرية الوادي إحدى قرى مركز الصف بمحافظة الجيـزة، تخـرج مـن كليـة الدراسات العربية جامعة الأزهر عـام ١٩٦٤م، عمـل محـررا سياسيا بالهيئة العامة للاستعلامات حتى عام ١٩٧٤م، وانتقل عام ١٩٧٥م، للعمل بإذاعة البرنامج الثقافي، وعمـل نائبـا لـرئيس الإذاعة المصرية، وقد أصدر عشرة دواوين شعرية، وهي:-

- قلبي وغازلة الثوب الأزرق. ١٩٦٥م.
- حديقة الشتاء. ١٩٦٩م.
- الصراخ في الآبار القديمة. ١٩٧٣م.
- أجراس المساء. ١٩٧٥م.
- تأملات في المدن الحجرية. ١٩٧٩م.
- البحر موعدنا. ١٩٨٢م.
- مرايا النهار البعيد. ١٩٨٧م.
- رماد الأسئلة الخضراء. ١٩٩٠م.
- رقصات نيلية. ١٩٩٣م.
- وردة الفصول الأخيرة ١٩٩٧م.

كما أصدر مسرحيتين شعريتين هما (١) حمزة العـرب ١٩٧١م، (٢) حصار القلعة ١٩٧٤م، كما أصدر العديد من الدراسـات الأدبيـة والنقدية.

وحصل على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٨٤م، عن ديوان "البحـر موعدنا" وحصل أيضا على جائزة "كافافيس" اليونانية عن ديوانه " رماد الأسئلة الخضراء " ١٩٩٠م، وحصل على جائزة أندلسية في العلوم والثقافة عام ١٩٩٧م، عن ديوانه "رقصات نيلية".

وقد ترجمت نماذج من أشعاره إلى اللغـات الإنجليزيـة، والفرنسـية، والروسـية، واليونانيـة، والمقدونيـة، والصـينية، والبولنديـة، والبنجابية، والإسبانية.

(١) ولد فاروق شوشة: بقرية الشعراء، إحدى قرى محافظـة دميـاط، سنة ١٩٣٦ وتخرج من كلية دار العلوم جامعة القاهرة، ثم التحـق بكلية التربية جامعة عين شمس لدراسة علوم التربية وعلم النفس، والتحق للعمل بالإذاعة عام ١٩٥٨م، ثم عـين مراقبـا للبـرامج الأدبية، ثم مديرا للبرامج الثقافية، فنائبا لرئيس الإذاعة، ثم رئيسـا للإذاعة، وقد اختير رئيسا لاتحاد كتاب مصر، وهو عضو لمجمع اللغة العربية بالقاهرة، وقد أصدر عشرة دواوين شعرية، وهى:-

- إلى مسافرة. ١٩٦٦م.
- العيون المحترقة. ١٩٧٢م.
- لؤلؤة في القلب. ١٩٧٣م.

يتسم بالغزارة، إضافة إلى وجود الملامح الفنية والتجديديـة في القصيدة لديهما، فضلا عن عدم وجود دراسـات تبـين شاعرية الرجلين.

ولا أدعي أن هذين الشاعرين لهما الحق الأوحد في تمثيل هذا الجيل، إذ يدخل معهم شعراء كثيرون من أمثـال، أمـل دنقل، وأحمد سويلم، وعبد المنعم عواد يوسف.... وغيرهم.

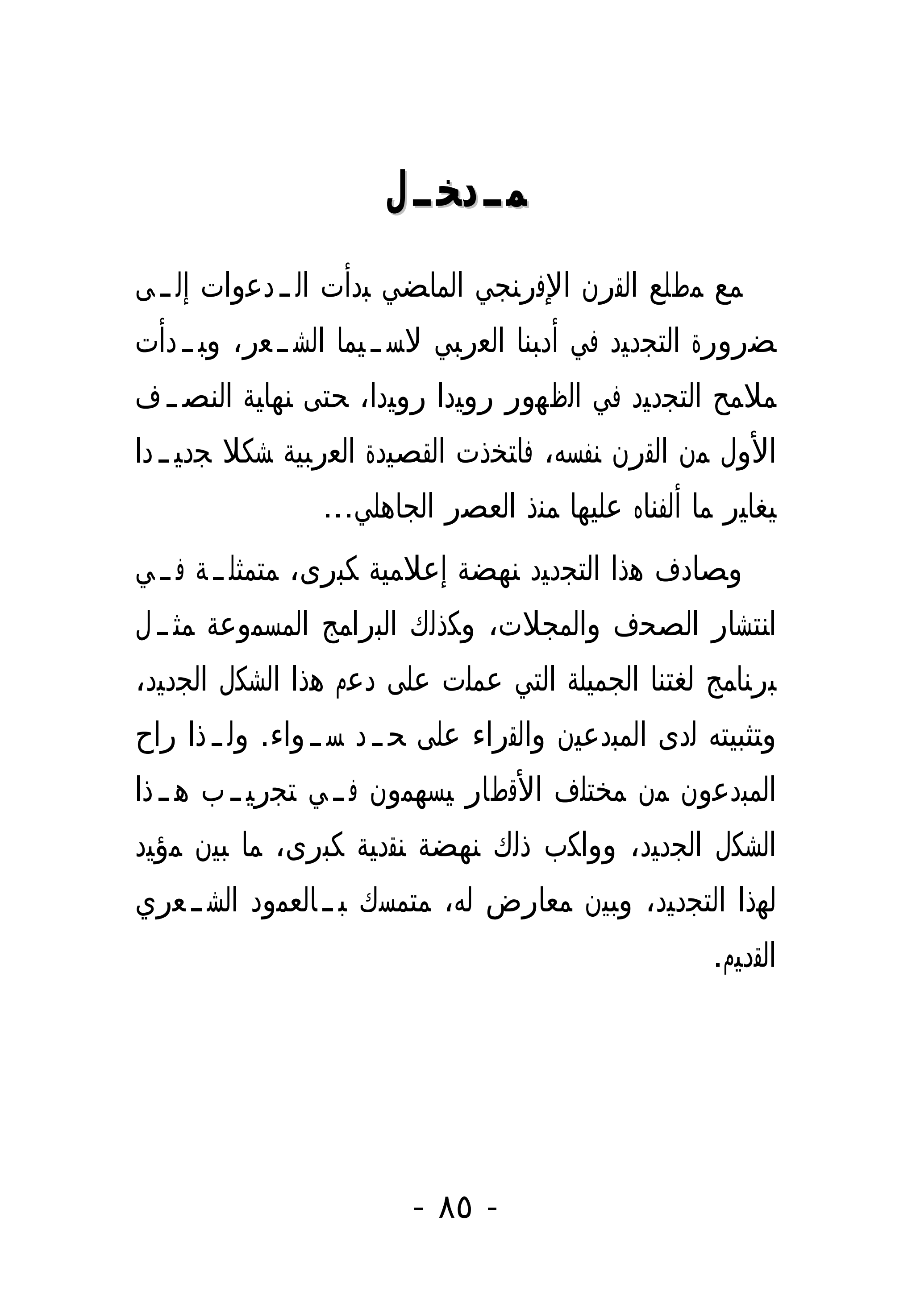
ويمكن القول إن كلا من "أبي سنة" و"شوشة" يمثلان هـذا الجيل، ويعطيان صورة حقيقية للإبداع الشعري لهذه الفترة.

- في انتظار ما لا يجيء. ١٩٧٩م.
- الدائرة المحكمة. ١٩٨٣م.
- لغة من دم العاشقين. ١٩٨٦م
يقول الدم العربي. ١٩٨٨م.
- هئت لك. ١٩٩٢م.
- سيدة الماء. ١٩٩٤م.
- وقت لاقتناص الوقت ١٩٩٦م.

وقد اعتمدت في الدراسة على هذه الدواوين، باستثناء الـديوانين الأول والثاني، فقد اعتمدت فيهما على الأعمال الكاملـة للشـاعر التـي صدرت عام ١٩٨٥م.

البــاب الأول

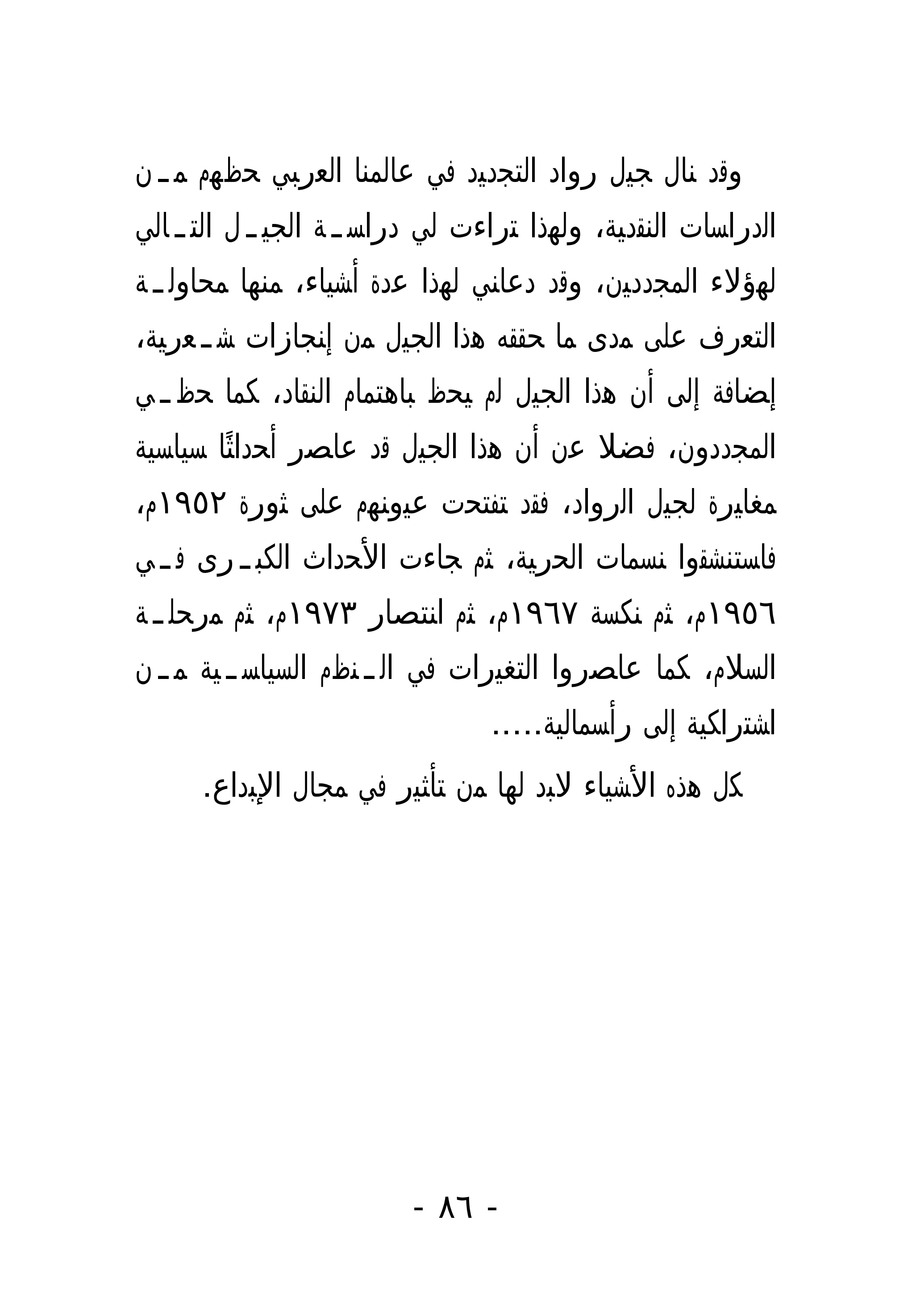
الإيقـاع في شعـر
جيـل مـا بعـد الــرواد



مـدخـل

مع مطلع القرن الإفرنجي الماضي بدأت الـدعوات إلـى ضرورة التجديد في أدبنا العربي لاسـيما الشـعر، وبـدأت ملامح التجديد في الظهور رويدا رويدا، حتى نهاية النصـف الأول من القرن نفسه، فاتخذت القصيدة العربية شكلا جديـدا يغاير ما ألفناه عليها منذ العصر الجاهلي...

وصادف هذا التجديد نهضة إعلامية كبرى، متمثلـة فـي انتشار الصحف والمجلات، وكذلك البرامج المسموعة مثـل برنامج لغتنا الجميلة التي عملت على دعم هذا الشكل الجديد، وتثبيته لدى المبدعين والقراء على حـد سـواء. ولـذا راح المبدعون من مختلف الأقطار يسهمون فـي تجريـب هـذا الشكل الجديد، وواكب ذلك نهضة نقدية كبرى، ما بين مؤيد لهذا التجديد، وبين معارض له، متمسك بـالعمود الشـعري القديم.



وقد نال جيل رواد التجديد في عالمنا العربي حظهم مـن الدراسات النقدية، ولهذا تراءت لي دراسـة الجيـل التـالي لهؤلاء المجددين، وقد دعاني لهذا عدة أشياء، منها محاولـة التعرف على مدى ما حققه هذا الجيل من إنجازات شـعرية، إضافة إلى أن هذا الجيل لم يحظ باهتمام النقاد، كما حظـي المجددون، فضلا عن أن هذا الجيل قد عاصر أحداثًا سياسية مغايرة لجيل الرواد، فقد تفتحت عيونهم على ثورة ١٩٥٢م، فاستنشقوا نسمات الحرية، ثم جاءت الأحداث الكبـرى فـي ١٩٥٦م، ثم نكسة ١٩٦٧م، ثم انتصار ١٩٧٣م، ثم مرحلـة السلام، كما عاصروا التغيرات في الـنظم السياسـية مـن اشتراكية إلى رأسمالية.....

كل هذه الأشياء لابد لها من تأثير في مجال الإبداع.

وقد تخيرت كلا من "محمد إبراهيم أبي سنة"[1] و"فاروق شوشة"[1]. نموذجين لدراسة هذه الفترة؛ وذلك لأن إنتاجهمـا

---

(١) محمد إبراهيم أبو سنة: ولد في ١٥ مارس ١٩٣٧م، بقرية الوادي إحدى قرى مركز الصف بمحافظة الجيـزة، تخـرج مـن كليـة الدراسات العربية جامعة الأزهر عـام ١٩٦٤م، عمـل محـررا سياسيا بالهيئة العامة للاستعلامات حتى عام ١٩٧٤م، وانتقل عام ١٩٧٥م، للعمل بإذاعة البرنامج الثقافي، وعمـل نائبـا لـرئيس الإذاعة المصرية، وقد أصدر عشرة دواوين شعرية، وهي:-

- قلبي وغازلة الثوب الأزرق. ١٩٦٥م.
- حديقة الشتاء. ١٩٦٩م.
- الصراخ في الآبار القديمة. ١٩٧٣م.
- أجراس المساء. ١٩٧٥م.
- تأملات في المدن الحجرية. ١٩٧٩م.
- البحر موعدنا. ١٩٨٢م.
- مرايا النهار البعيد. ١٩٨٧م.
- رماد الأسئلة الخضراء. ١٩٩٠م.
- رقصات نيلية. ١٩٩٣م.
- وردة الفصول الأخيرة ١٩٩٧م.

كما أصدر مسرحيتين شعريتين هما (١) حمزة العـرب ١٩٧١م، (٢) حصار القلعة ١٩٧٤م، كما أصدر العديد من الدراسـات الأدبيـة والنقدية.

وحصل على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٨٤م، عن ديوان "البحـر موعدنا" وحصل أيضا على جائزة "كافافيس" اليونانية عن ديوانه " رماد الأسئلة الخضراء " ١٩٩٠م، وحصل على جائزة أندلسية في العلوم والثقافة عام ١٩٩٧م، عن ديوانه "رقصات نيلية".

وقد ترجمت نماذج من أشعاره إلى اللغـات الإنجليزيـة، والفرنسـية، والروسـية، واليونانيـة، والمقدونيـة، والصـينية، والبولنديـة، والبنجابية، والإسبانية.

(١) ولد فاروق شوشة: بقرية الشعراء، إحدى قرى محافظـة دميـاط، سنة ١٩٣٦ وتخرج من كلية دار العلوم جامعة القاهرة، ثم التحـق بكلية التربية جامعة عين شمس لدراسة علوم التربية وعلم النفس، والتحق للعمل بالإذاعة عام ١٩٥٨م، ثم عـين مراقبـا للبـرامج الأدبية، ثم مديرا للبرامج الثقافية، فنائبا لرئيس الإذاعة، ثم رئيسـا للإذاعة، وقد اختير رئيسا لاتحاد كتاب مصر، وهو عضو لمجمع اللغة العربية بالقاهرة، وقد أصدر عشرة دواوين شعرية، وهى:-

- إلى مسافرة. ١٩٦٦م.
- العيون المحترقة. ١٩٧٢م.
- لؤلؤة في القلب. ١٩٧٣م.

يتسم بالغزارة، إضافة إلى وجود الملامح الفنية والتجديدية في القصيدة لديهما، فضلا عن عدم وجود دراسات تبين شاعرية الرجلين.

ولا أدعي أن هذين الشاعرين لهما الحق الأوحد في تمثيل هذا الجيل، إذ يدخل معهم شعراء كثيرون من أمثال، أمل دنقل، وأحمد سويلم، وعبد المنعم عواد يوسف.... وغيرهم.

ويمكن القول إن كلا من "أبي سنة" و"شوشة" يمثلان هذا الجيل، ويعطيان صورة حقيقية للإبداع الشعري لهذه الفترة.

- في انتظار ما لا يجيء. ١٩٧٩م.
- الدائرة المحكمة. ١٩٨٣م.
- لغة من دم العاشقين. ١٩٨٦م
يقول الدم العربي. ١٩٨٨م.
- هئت لك. ١٩٩٢م.
- سيدة الماء. ١٩٩٤م.
- وقت لاقتناص الوقت ١٩٩٦م.

وقد اعتمدت في الدراسة على هذه الدواوين، باستثناء الديوانين الأول والثاني، فقد اعتمدت فيهما على الأعمال الكاملة للشاعر التي صدرت عام ١٩٨٥م.

الفصـــل الأول

الإيقاع في شعـر

محمـد إبـراهيم أبـي سنـة

يتضمن هذا الفصل:

١- الوزن.

٢- التدوير.

٣- القافية وأشكالها المختلفة.

٤- الجنـــــاس.

٥- التكرار وأشكاله.

يعد محمد إبراهيم أبو سنة، واحدا من أهم شعراء جيل ما بعد الرواد، وقد كتب عن هذا الشاعر العديد مـن المقـالات والدراسات النقدية، ولكن تتسم هذه الدراسـات والمقـالات بالطابع الجزئي، وتفتقد إلى التواصل بينها، الأمر الذي يبدو من خلالها أن هناك تعارضا بينها، فهذه المتابعـات النقديـة تتناول ديوانًا شعريا واحدا، حيث تأتي الدراسـة أو المقـال مسبوقًا بكلمات مثل "قراءة" أو "تأملات" بما يفصح عن هدفها ومنهجها في أنها تضئ الطريق لتلقي هذا الـديوان، وهـي بمثابة تقديم الديوان للقارئ(١).

---

(١) انظر، على سبيل المثال:

د. شفيع السيد: رحلة في المدن الحجرية، تجارب في نقد الشعر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٧م.

د. شكري عياد، محمد إبراهيم أبو سنة، كيف يكون الشاعر ملتزمـا، دراسات في التفسير الحضاري للأدب، الهيئـة العامـة للكتـاب، القاهرة ١٩٧٨م.

د. طه وادي: قضايا أساسية في الشعر المعاصر، محمد إبـراهيم أبـو سنة، جماليات القصيدة المعاصرة دار المعارف، القاهرة ١٩٨٢م.

د. يوسف نوفل، أبو سنة، في أربعة دواوين، ديوان الشعر فـي الأدب العربي الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٨.

أما عن مادة الدراسة، فهي تتكون من عشـرة دواويـن شعرية، تبدأ من الديوان الأول، منتهية بديوان "وردة الفصول الأخيرة"، وقد استبعدت من الدراسة شعره المسرحي، فمـاده البحث لا تشمل سوى شعره الغنائي الذي صدر في ديوان أو مجموعة شعرية.

ويعد المستوى الصوتي -وهو مجال دراستنا للإيقاع- من أهم مستويات البناء الشعري وأكثرها وضوحا وذلك بحكـم المادة الأولية للشعر -بوصفه فنًا لغويا– أي أن الألفاظ، التي هي مجموعة من الأصوات، تخضع عند تشـكيلها لتنظـيم خاص، يلفت انتباه المتلقي، ويمثل هذا التنظيم جانبا كبيرا من التأثير الجمالي للفن، وهذا التنظيم الصوتي تشترك فيه كـل الأعمال الأدبية من نثر وشعر، ولكنـه فـي الشـعر أكثـر وضوحا وأقوى فاعلية، فالبناء الصـوتي والإيقـاعي أحـد الركائز الأساسية لماهية اللغة الشعرية، فهي لغـة إيصـال وإيحاء ومتعة موسيقية.

د. عبد القادر القط، البحر موعدنا- رحلة في شعر الشـاعر، محمـد إبراهيم أبو سنة، مجلة إبداع، القاهرة، عدد ٢/فبراير/١٩٨٢.

وإذا كان الشعر يكتسب خصوصيته بتشكيله الصوتي الذي يثير المتلقي فإن معني القصيدة إنما يثيـره بنـاء الكلمـات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان...[(١)]. فالمعنى الكامن في القصيدة إنما يفصح عنه تتابع الأصوات في نسق منتظم على وجه وخاص، وأن القصيدة لا تستمد قيمتها مـن أنها أداه توصيل لمعنى معين - فقط، إنما تكمـن قيمتهـا - أيضا- من حضورها الذاتي وشـكلها الحسـي، فـي ظـل العلاقات الصوتية لكلماتها. فالعناصر الصوتية ليسـت فقـط رموزا رموز لمدلولات، إنما هي بتشـكيلها (الإيقـاع) مـع غيرها كالتركيب النحوي والتصوير، كل هذه العناصر تجتمع لتكون النص الشعري، مع ملاحظة قصـد المبـدع، أي أن المبدع حينما يتخير معانيه إنما هو يتخير كلماته التي تتناسب مع حجم هذه المعاني، ولم يكن هذا الاختيار فـي الكلمـات اختيارا اعتباطيا وليد المصادفة، إنما هو اختيـار مقصـود يؤدي المعنى بحروفه، وينقل الإحساس بإيقاعه الصوتي.

---

(١) انظر، أرشيبالدمكليش، الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، ص ١٩.

ودراسة الإيقاع أو التشكيل الصوتي لا تقف عند عروض الخليل وزنًا وقافية، إنما تتجاوزه إلى ألوان البديع المختلفـة في النص من جناس، وترصيع ومقابلة، وتكرار.... الخ.

١- الوزن:

يشكل العروض الخليلي من وزن وقافية أحـد العناصـر الأساسية المكونة والدالة في الـنص الشـعري، ولا يـتمكن الوزن القيام بهذا الدور في ظل النظرة التقليديـة للعـروض العربي، وأنه قوالب ثابتة ومحددة، نقيس من خلالهـا رداءة النص وجودته، إنما ينبغي أن يسهم العروض مع غيره فـي تشكيل التجربة الشعرية، وهنا يمكن دراسة العـروض فـي الشعر المعاصر، بجانب يتلاءم مع هذا الشعر الـذي يتسـم بالتجاوز والتخطي للقديم، وليس معني هذا أننا نستبعد دراسة العروض والأبحر الشعرية والتفاعيل والزحافات والعلل إنما نحاول – محض محاولة - النظر إليها ليس كمقياس وزنـي يضبط الإيقاع في النص الشعري، إنما ينظر إليهـا كمكـون أساسي ومهم في نقل الأحاسيس والمشاعر من المبدع إلـى المتلقي، ولهذا يطرح السؤال نفسه، لماذا تتفق قصيدتان مـن بحر شعري واحد، ولكن يحكم بالجودة علـى واحـدة دون

الأخرى، مع أنهما من بحر شعري واحد، وربما تتفقان فـي الغرض، ولهذا ينبغي القول إن الألفاظ والعبارات تؤثر على التشكيل الوزني للنص الشعري، أي أن التشـكيل الـوزني يتداخل مع التشكيل الصوتي، واختيار الألفـاظ، ومـن هنـا تتمايز القصائد الشعرية في أوزانها عـن الصـورة العامـة للأوزان.

ولهذا نحاول دراسة الوزن الشعري، ليس ضابطًا للإيقاع الموسيقي، بل لكونه مكونًا من مكونات النص يسهم بدرجـة أو بأخرى في نقل الحالة النفسية والشعورية والوجدانية مـن المبدع إلى المتلقي.

"فالوزن إذن ليس عنصرا مستقلا عن القصـيدة يضـاف على محتواها من الخارج، بل جزء لا ينفصل عـن سـياق المعنى"(١).

في البداية علينا أن نقوم بإجراء إحصاء مسحي يوضـح نسب استخدام البحور الشعرية في دواوين أبى سنة وهذا مـا يقدمه الجدول الآتي:

---

(١) جون كوين: النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر) ص٥٥.

المتأمل في الجدول السابق يلاحظ أن:

الديوان الأول : "قلبي وغازلة الثوب الأزرق" الصادر سنة ١٩٦٥ ويشتمل على (٤٨) قصيدة، يلاحظ ارتفاع نسبة بحر "الرجز" عن غيره من البحور الشعرية الأخرى فقد بلغت نسبته نحو ٦٢,٥%، ثم يأتي بحر "المتدارك" في المرتبة الثانية إذا بلغت قصائده (١٠) قصائد حيث تبلغ نسبته نحو ٢٠,٨%، ويلاحظ اتساع الفارق بينهما، يصل هذا الفارق إلى ٤١,٧% أما البحر الثالث، حسب المنظومة الشعرية لهذا الديوان فهو، بحر " المتقارب" فقد بلغت قصائده (٤) قصائد وبنسبة ٨,٣ %، ويحتل بحر " الرمل " المرتبة الرابعة بنسبة ٦,٣% فقد بلغت قصائده (٣) قصائد ويقبع بحر " الكامل في ذيل القائمة بنسبة ٢,١%، وذلك بقصيدة واحدة.

الديوان الثاني : "رحلة الشتاء" وقد صدر عام ١٩٦٩، فيشتمل على (٢) قصيدة، وقد احتل أيضا "الرجز" القمة وذلك بقصائده "العشرة" وذلك بنسبة ٤٧,٦%، كما احتل أيضا المتدارك المرتبة الثانية بـ (٩) قصائد، بنسبة ٤٢,٩%، يلاحظ تراجع الرجز -وإن ظل محتفظا بالصدارة -وتقدم المتدارك وإن ظل محتفظًا بالمركز الثاني -كما يلاحظ نقصان الفارق بينهما الذي كان موجودا بشكل كبير في الديوان الأول، ثم تحتل "الرمل" المرتبة الثالثة بعدد قصائد (٢) وذلك بنسبة ٩,٥%. ويلاحظ -أيضا- الفارق الكبير بين نسبة المركز الثاني، والمركز الثالث، وذلك في الديوانين الأول، والثاني، إذ إن الفارق بينهما في الديوان الأول تصل إلى ١٢,٨% وتصل في الديوان الثاني إلى ٣٣,٤%، كما يلاحظ أيضا اختفاء كل من "المتقارب" و"الكامل" من هذا الديوان على الرغم من احتلالهما معا نسبة ١٠,٤% من مساحة الإبداع في الديوان الأول.

الديوان الثالث : "الصراخ في الآبار القديمة" وقد صدر عام ١٩٧٣ فيشتمل على (٢٨) قصيدة، وفيه يظل بحر "الرجز" محتفظًا بالصدارة بعدد قصـائد (١٦) قصيدة وذلك بنسبة ٥٧,١%، كما يظل "المتدارك" في المرتبة الثانية وذلـك بعـدد قصائد (٩) وذلك بنسبة ٣٢,١%، ويلاحـظ معاودة الرجز في الصـعود مـرة ثانيـة، واتساع الفارق بينه وبين المتدارك مرة ثانية، ثم يأتي " الرمل" في المرتبة الثالثة بقصيدتين بنسبة ٧,١% وفي هذا الـديوان -الثالـث- يعاود المتقارب مرة أخرى وذلـك بقصـيدة يتيمة وذلك بنسبة ٣,٦%، وظـل "الكامـل" مختفيا من نغمات هذا الديوان.

الديوان الرابع : "أجراس المساء" الذي صدر في عام ١٩٧٥ بعدد قصائد (٢٦) ففيه أيضا يظل "الرجز" محتلا الصدارة، وتعددت قصائده في الديوان حتى وصلت إلى (١٢) قصيدة، وذلك بنسبة ٤٦,١%، ويلاحظ، أنه على الرغم من احتلاله الصدارة فإنه يمثل -من حيث النسبة- أقل نسبة خلال الدواوين السابقة، ثم يأتي "المتدارك" -أيضا- في المركز الثاني بقصائده "الست" وذلك بنسبة ٢٣,٥%، ويلاحظ -أيضا- الفارق الكبير بين المركز الأول "الرجز" والمركز الثاني "المتدارك"، ثم يأتي "المتقارب" في المرتبة الثالثة بقصائد (٤)، وذلك بنسبة ١٥,٤%، ثم يحتل "الكامل" المركز الرابع بقصيدتين بنسبة ٧,٧% ثم يأتي "الرمل" بقصيدة واحدة، بنسبة ٣,٨% ويلاحظ في هذا الديوان ظهور وزن جديد وهو الوافر، في صورته المجزوءة وهو ظهور على استحياء شديد، فقد جاءت قصيدة واحدة على هذا الوزن وذلك بنسبة ٣,٨%.

الديوان الخامس: "تأملات في المدن الحجرية"، الذي صدر في عام ١٩٧٩، فوصلت قصائده إلى (١٩) قصيدة، وهذا الديوان يمثل تحولا كبيرا في طبيعة النغمات لدى الشاعر، فلأول مرة، عبر دواوين الشاعر يتنازل "الرجز" عن مكان الصدارة، ليحتل مرتبة متأخرة نسبيا، وفي هذا الديوان يتنازع كل من "المتدارك" - صاحب المرتبة الثانية دائما- "والمتقارب" على الصدارة، لكل واحد منهما عدد (٦) قصائد، وذلك بنسبة ٣١,٦%، ثم يأتي بعدهما "الرجز" بعدد ثلاث قصائد، بنسبة ١٥,٨% مع ملاحظة هبوطه الكبير عما حققه من نسبة كبيرة في الدواوين السابقة، ثم يحتل "الكامل" المركز الثالث وذلك بقصيدتين، بنسبة ١٠,٦.%، ويأتي "الرمل" في أخر القائمة بقصيدة واحدة، بنسبة ٥,٣%، لأول مرة تظهر قصيدة نثرية للشاعر وذلك تحت عنوان "رسالة إلى الحزن"، بنسبة ٥,٣%.

الديوان السادس: "البحر موعدنا" الذي صدر عـام ١٩٨٢، فيشتمل على (٢٢) قصـيدة، وفيـه ينفـرد "المتقارب" وحده بالصدارة وذلك من خـلال (٧) قصائد وذلك بنسـبة ٣١,٨%، ويـأتي "الكامل" لأول مرة فـي مرتبـة متقدمـة - المركز الثاني- وذلك بخمس قصائد بنسـبة ٢٢,٧% ويتقهقر "المتدارك" لأول مرة إلـى المركز الثالث وذلك بأربع قصـائد ونسـبته ١٨,٢%، ويواصل "الرجز" تقهقره فيحتـل المركز الرابع من خلال قصـيدتين، بنسـبة ٩,١%، وأخيرا "الرمل" -كالعادة- بقصـيدة واحدة بنسبة ٤,٥%. ويلاحظ أيضا في هـذا الديوان وجود قصيدتين من قصائد النثر هما "النهر وملائكة الأحزان"، "زمـن التعاسـة"، إضافة إلى قصيدة مترجمـة مـن الشـعر الأمريكي للشاعر فيليب ليفين تحت عنـوان "الرماد".

الديوان السابع : "مرايا النهار البعيد" الصادر في عام ١٩٨٧ ويضم (١٥) قصيدة، ففيه يسترد "المتدارك" مكان الصدارة وذلك من خلال (١٠) قصائد بنسبة ٦٦,٧%، ويتنازع كل من "المتقارب والرجز" المرتبة الثانية بقصيدتين لكل واحد منهما وذلك بنسبة ١٣,٣% لكل بحر منهما وكالعادة يأتي "الرمل" في ذيل القائمة بقصيدة واحدة بنسبة ٦,٧%. ويلاحظ اختفاء "الكامل" تماما.

الديوان الثامن : "رماد الأسئلة الخضراء" الصادر في عـام ١٩٩٠ فيضم (١٦) قصيدة، وفيه يواصـل "المتدارك" احتفاظه بالمركز الأول وذلك من خلال (٩) قصائد بنسبة ٥٦,٣%، ثم يـأتي "المتقارب" في المركز الثاني وذلك بخمـس قصائد بنسبة ٣١,٣%، ويـأتي كـل مـن "الرجز" و"الرمل" في المرتبة الأخيرة بقصيدة لكل واحد منهما، وذلك بنسبة ٦,٣% لكـل واحد منهما مع ملاحظة اختفـاء "الكامـل" للمرة الثانية على التوالي.

الديوان التاسع : "رقصات نيلية" وقد صدر عام ١٩٩٣ فيضم الديوان (١٥) قصيدة، يواصل "المتدارك" تقدمه وذلك من خلال (٦) قصائد بنسبة ٤٠% ثم يعود "الكامل" بقوة فيحتل المركز الثاني بأربع قصائد، بنسبة ٢٦,٧% وهى أعلى نسبة يحققها في كل دواوين الشاعر، ثم يأتي "المتقارب" في المركز الثالث من خلال قصيدتين محققًا نسبة ١٣,٣% ثم يأتي "الرجز" من خلال قصيدة واحدة بنسبة ٦,٧%، ويظهر لأول مرة "الخفيف" من خلال قصيدة واحدة، وله نسبة ٦,٧%، ويلاحظ وجود قصيدة واحدة بها تداخل وزني وهى "أوقات صحراوية" وتضم مقاطع أربعة خصص للأول "المتقارب" وانفرد "الكامل" بالمقطعين الثاني، والثالث، واكتفى "الخفيف" بالمقطع الرابع.

الديوان العاشر : "وردة الفصول الأخيرة" وقد صدر عام ١٩٩٧، فيضم الديوان (١٢) قصيدة، وفيه يواصل "المتدارك" تقدمه وذلك من خلال (٧) قصائد بنسبة ٥٨,٣ % ثم يأتى "الكامل" في المركز الثاني بثلاث قصائد بنسبة تصل إلى ٢٥%، أما "المتقارب" و"الرمل" فشارك كل واحد منهما بقصيدة واحدة بنسبة ٨,٣% لكل وزن منهما، ويلاحظ غياب الرجز – لأول مرة– من أوزان الديوان.

ويمكننا قراءة الجدول السابق بطريقة أخرى، على النحو التالي:

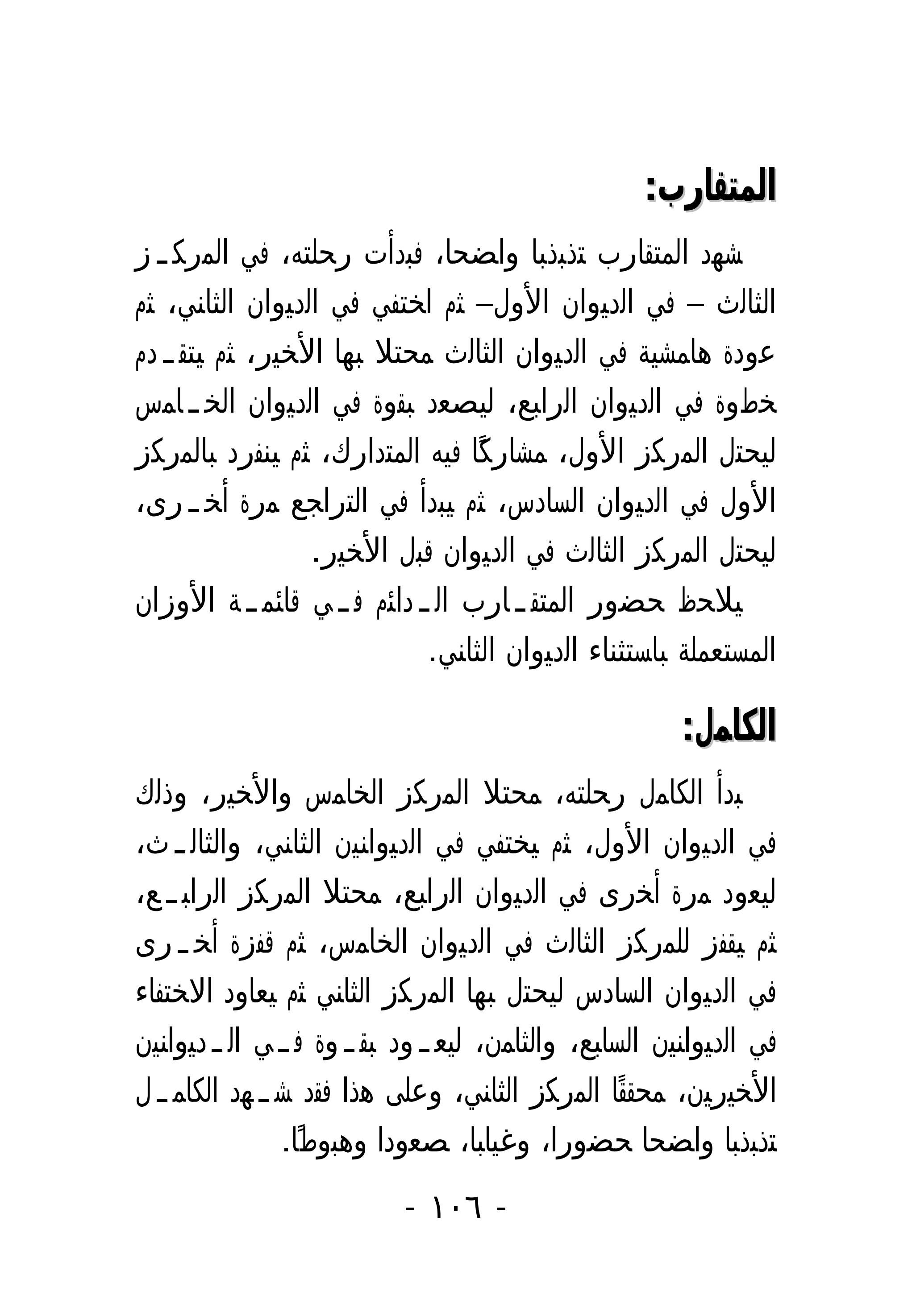
الرجز:

بدأ الرجز متصدرا الناحية الإيقاعية لدى الشاعر، وذلـك خلال الدواوين الأربعة الأولى، ثم يبدأ في الخفوت والهبوط، بدءا من الديوان الخامس، فلأول مرة يتنازل الرجـز عـن مكان الصدارة، ويستمر في الهبوط المتواصل، حتى يسـجل في الديوان الثامن أدنى معدل له في مجمل قصائد الشـاعر،

محققًا نسبة ٦،٣% ليحتل بها المركز الثالث، أما الديوان قبل الأخير،فقد تذيل الرجز قائمة الأوزان، وعلى هـذا فكانـت حركة الرجز – بعد احتلاله القمة لفترة طويلة – في الهبوط المستمر.

المتدارك:

ظل المتدارك محتفظًا بـالمركز الثـاني، وذلـك خـلال الدواوين الأربعة الأولى، ومع الديوان الخامس يصعد لمكان الصدارة يزاحمه فيها المتقارب، ثم يهـبط –مـرة أخـرى– للمركز الثالث، وذلك في الديوان السادس، ثم يعاود الصعود في الدواوين التالية، ليحقق أعلـى نسـبة لـه فـي ديـوان (مرايا...) ٦٦،٧%، ويمكن القول إن حركة المتدارك –بعد ثباتها في المركز الثاني في الدواوين الأربعة الأولى– حركة متذبذبة صعودا وهبوطًا، مع ملاحظة، حضـور المتـدارك الدائم في كل دواوين الشاعر.



المتقارب:

شهد المتقارب تذبذبا واضحا، فبدأت رحلته، في المركـز الثالث – في الديوان الأول– ثم اختفي في الديوان الثاني، ثم عودة هامشية في الديوان الثالث محتلا بها الأخير، ثم يتقـدم خطوة في الديوان الرابع، ليصعد بقوة في الديوان الخـامس ليحتل المركز الأول، مشاركًا فيه المتدارك، ثم ينفرد بالمركز الأول في الديوان السادس، ثم يبدأ في التراجع مرة أخـرى، ليحتل المركز الثالث في الديوان قبل الأخير.

يلاحظ حضور المتقـارب الـدائم فـي قائمـة الأوزان المستعملة باستثناء الديوان الثاني.

الكامل:

بدأ الكامل رحلته، محتلا المركز الخامس والأخير، وذلك في الديوان الأول، ثم يختفي في الديوانين الثاني، والثالـث، ليعود مرة أخرى في الديوان الرابع، محتلا المركز الرابـع، ثم يقفز للمركز الثالث في الديوان الخامس، ثم قفزة أخـرى في الديوان السادس ليحتل بها المركز الثاني ثم يعاود الاختفاء في الديوانين السابع، والثامن، ليعـود بقـوة فـي الـديوانين الأخيرين، محققًا المركز الثاني، وعلى هذا فقد شـهد الكامـل تذبذبا واضحا حضورا، وغيابا، صعودا وهبوطًا.

الرمل:

اكتفى الرمل بالمشاركة الإيقاعية فقط، فلم يحـرز هـذا الوزن أي مكان متقدم في إنتاج الشـاعر، ويعـد المركـز الثالث، أفضل مكان حققه الرمل، وكان ذلك فـي الـديوانين الثاني، والثالث، وظل حاضرا في أوزان الشاعر على امتداد رحلته الإيقاعية فلم يغب إلاّ في الديوان قبل الأخير فقط.

الخفيف، ومجزوء الوافر:

لم يحققا أية نسبة في إبداع الشـاعر، إذ وردت قصـيدة واحدة لكل بحر منهما، وذلك بنسبة ٠،٥% تقريبا.

وبالنظر إلى الجدول الذي يضم مجمل شعر أبي سنة ودواوينه، يتبين أن مجمل قصائد الشاعر حوالي ٢٢٢ قصيدة، جاءت على النحو التالي:

٧٧	قصيدة	رجز	٣٤,٧%
٧٦	"	متدارك	٣٤,٢%
٣٢	"	متقارب	١٤,٤%
١٧	"	كامل	٧,٦%
١٣	"	رمل	٥,٨%
١	"	مجزوء الوافر	٥.-%
١	"	الخفيف	٥،-%

إضافة إلى قصائد: النثر، وقصـيدة المقـاطع "مختلطـة الأوزان" والقصيدة المترجمة.

ومن خلال هذا الإحصاء يمكن لنا ملاحظة الآتي:

١- يعد "الرجز" أكثر البحور الشعرية استخداما لدى الشاعر، إذ إنه يحتل وحده أكثر من ثلث الإبداع الشعري لدى الشاعر[(١)].

٢- يستوعب "الرجز" و"المتدارك" و"المتقارب" أكثر من ثلاثة أرباع الإبداع الشعري لدى الشاعر، فكانت نسبتهم مجتمعه نحو ٨٣,٢% مع ملاحظة خلو "المتقارب" من ديوان "حديقة الشتاء"، و"الرجز" من ديوانه الأخير أما "المتدارك" فله الحضور الدائم في كل دواوينه الشعرية.

---

(١) يعد الرجز من أكثر البحور الشعرية استخداما لدى الشعراء المعاصرين. وهى نتيجة توصل إليها الكثير من النقاد، مثل، د. محمود السمان، أوزان الشعر الحر وقوافيه ص٦٧ وكذلك محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ص٨٨ وما بعدها، ورجاء النقاش، مقدمه ديوان مدينة بلا قلب لعبد المعطي حجازي ص٨٨ وكذلك د. علي يونس النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ص١١١، ١٢٦، والشعر العربي الحديث، س موريه ترجمة، د. شفيع السيد، د. سعد مصلوح، ص ٣٢٢.

٣- ظل "الرجز" يحتل المكانة الأولى حتى الديوان الخامس، وبدأ في التراجع إلى أن احتل المرتبة الأخيرة في الديوان قبل الأخير، ثم اختفى تماما، وصعد "المتدارك" ليحتل المرتبة الأولي بدلا من "الرجز"، ولهذا يمكن القول إن الفترة التي سبقت عام ١٩٧٥ (عند صدور الديوان الرابع) كان "الرجز" يستحوذ على إيقاع الشاعر، ثم غاب "المتدارك" على الشاعر بعد ١٩٧٥.

ويلاحظ أن ديوان "تأملات في المدن الحجرية" يمثل نقطة تحول في الوزن عند أبي سنة، إذ إنه شهد تراجعا، وانحسارا "للرجز"، وبدء صعود "المتدارك و"المتقارب".

٤- من خلال الإحصائية السابقة تبين أن الأوزان المستعملة لدى الشاعر، هي البحور الصافية أو البسيطة (التي تتكون من تفعيلة واحدة) فقد استخدم (الرجز/ المتدارك/ المتقارب/ الكامل/ الرمل/ الوافر) وذلك بنسبة ٩٩,٥% ولم يستخدم البحور المركبة إلاّ في تجربة واحدة مع الخفيف بنسبـة ٠,٥%، وهو في هذا يؤكد ما طرحه علي أحمد باكثير، ونازك الملائكة، وهو أن الشعر الحر يفضل الخوض في

البحور الصافية دون المركبة[1].

ويرجع ذلك إلى أن الشاعر المعاصر يطمح إلى الانفلات من القيود، ويرغب في تحقيق نوع من الحرية في التشـكيل الوزني لشعره، هذه الحرية -ربما- تحققها وحدة التفعيلة في الأوزان الصافية، إذ إن تكرارها بسـهولة يعطـي مسـاحة للشاعر للانفلات من القيود والتركيز علـى التجديـد لغـة وإيقاعا، هذا عكس البحور المركبة التي قد ترهق الشاعر في التناوب بين التفعيلتين.

ويلاحظ أن البحور الصافية التي استخدامها أبو سنة، هي من البحور ذات الموسيقى الخافتة، وذلك لانتهـاء البحـور المسـتعملة فـي شـعره بالوتـد المجمـ ـوع[2] (//O)، فالرجز/O/O//O، المتدارك/O//O، الكامـل///O//O ولا يخرج عن الإيقاع الخافـت سـوى الـوافر//O///O، والمتقارب//O/O، فبالنسبة للوافر لم تأت إلا قصيدة واحدة في شعره كله أما المتقارب وهو مـن البحـور ذات الـنغم فنسبته في شعره قليلة إذ لا تتجاوز ١٥%.

---

(١) انظر: علي أحمد باكثير، اخناتون ونفرتيتي ص١٢،وانظر كـذلك نازك الملائكة،قضايا الشعر المعاصرص٧٩.

(٢) انظر، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ص١٠١ وما بعدها.

ويلاحظ أن أبا سنه يؤثر استعمال "الرجز" عن غيره من البحور الشعرية، لأن "الرجز" يتمتع بإمكانية واسعة في تنويع التفعيلة المستخدمة وفي ذلك قول ابن برى (ت ٢٨٢هـ ـ): "وللعرب تصرف واتساع في الرجز لكثرتـه فـي كلامهـم فـ ـي مـ ـواطن الحـ ـرب ومقامات الفخر والملاحاة"[١] وأكد ذلك الزجاج (ت ٣١١ هـ ـ) في قوله: "الرجز يسـهل فـي السمع ويقوم في النفس، ولذلك جاز أن يقع فيه النهك والجزء والشطر[٢]" كما أن بحر الرجز يتميز ببساطة الإيقاع وخفوت النغم وهو ما يقربه إلى دائرة النثر والحياة اليومية[٣] وهذا ما جعل الشاعر يؤثره على غيره من البحور الشعرية الأخرى. وأرى أن الرجز إنما شاع استخدامه في العصـر الحـديث بفضل طبيعة تفعيلته ذات الإيقاع السريع في اتئاد، لا يبلـغ

---

(١) الدماميـ ، العيون الغامزة على خبايا الرامزة قيق ا سـا حسن عبد ا ص١٨٩.

(٢) نفس المصدر السابق، ن، ص.

(٣) انظر الحساني حسن عبد ا ، عفت سكون النـار ص١٢، رجـاء النقاش مقدمة ديوان مدينة بـلا قلـب لحجـازي ص٨٨، سـلمى الخضراء الجيوسي، مجلة الآداب إبريل ١٩٥٩.

لهاث المتدارك، ولا اتئاد الكامل مثلا. وهو وزن يلبي التعبير عن نفسية هذا العصر اللاهث الشارد الحيران.

كما يلاحظ اقتران تراجع نغمة بحر الرجز مـع ارتفـاع وتقدم نسبة المتدارك وكذلك ارتفاع نسبة الكامل، ويعود ذلك لتقـارب التفاعيـل فـي كـل منهـا، فـالرجز (مستفعلن)/O/O//O، وهي تكـاد تقتـرب مـن تفعيلـة المتدارك/O//O، لا يفترقان إلا في زيادة سبب خفيف فـي مقدمة التفعيلة، بينما أكثر حركات التفعيلة تنتميان إلى صورة واحدة.

وكذلك التقارب بـين الرجـز بتفعيلتـه، مـع الكامـل (متفاعلن)///O//O، فيلاحظ أن بحر الكامل يحتـوي فـي تشكيلاته الوزنية على تفعيلة الرجز، وذلك بتسكين المتحرك الثاني وهي ما يسمي في علم العروض بـ "الإضمار[١]".

وعلى هذا يمكننا القول إن تراجع الرجز وارتفـاع نسـبة المتدارك وكذلك زيادة نسبة الكامل، في شعر أبي سنة، لـيس

---

(١) الإضمار: من زحافات الكامل، وهو تسكين الثاني فـي متفـاعلن لتصبح متفاعلن أو مستفعلن، انظر، معجم مصطلحات العـروض، محمد على الشوابكة، ص ٢٢.

تحولا في حقيقة الإيقاع وجوهره، أو انقلابا أحدثـه الشـاعر، بقدر ما هو تحول بسيط، أو اهتزاز خفيف في طبيعة الإيقاع. وهذا يمثل – فيما أرى – ضربا من انعكاس الحالات النفسـية لدى الشاعر عند اللحظات والظروف التي كتبت فيهـا تلـك القصائد وتفاوتت بين الرجز والمتدارك والكامل.

ونظرا لأن معظم شعر أبي سنة من بحور بسيطة معينـة، فربما يؤدي ذلك إلى ما يسمي بنمطية الإيقاع، ولذلك حـاول أبو سنة الهروب من نمطية الإيقاع بوسيلتين هما (أ) اختلاف صور الضرب آخر تفعيلة في السطر الشعري(١) (ب) إحداث تغيير في شكل التفعيلة في الحشو، وكذلك التداخل الوزني.

---

(١) يلاحظ أن مفهوم الضرب التقليدي لا يتحقق لأنه من بنية البيـت التقليدي ذي الشطرين. أما في الشعر الحديث حيث الشطر الواحد، فإن معنى الضرب هنا معنى خاص يجتمع فيه كـل مـا يخـتص بالضرب والعروض التقليديين. وهو في هذا يشبه البيت المشطور في القصيدة التقليدية، ومع هذا أطلق بعض الدارسين على التفعيلة الأخيرة من السطر الشعري (الضرب) انظـر: فـي العـروض والقافية، عمر خليفة بن إدريس ص ١٥٩ وعلى هذا فإن مصطلح الضرب المستعمل ها هنا المقصود به نهاية السطر الشعري.

١- إن اختلاف صور **الضرب** في قصائد أبي سـنة، يمكـن ملاحظتها بسهولة، فلو أخذنا مثلا "المتدارك" وهـو مـن أكثر البحور العروضية استعمالا لدى الشاعر، وعرفنا أن ضروب المتدارك المستعملة عروضيا هي: "فاعلن/٠//٠، فاعلان/ ٠//٠ ٠، فعلاتن/// ٠/ ٠" فالصـورة الأولـى مجازة عروضـيا فـي المتـدارك التـام والمجـزوء، والصورتان الباقيتان في مجزوء المتدارك، ولكننا نلاحظ أبا سنة يضيف صورا لتفعيلات نادرة منها "فعلن/ ٠/ ٠، فعلان/// ٠٠، فعلان/٠/ ٠٠ فاعلتن/٠///٠" مثال ذلـك قصيدة "غانية في مقهى"[(١)] يقول فيها:

١- قنديل مطفأْ	(فعلن، فعلاتن)
٢- ذكرى امرأة غائبةٍ	(فعلن، فعلن، فاعلتن)
٣- كأس فارغة	(فعلن، فاعلتن)
٤- ... وسحاب	(فعِلان)
٥- رجل في زاويةٍ	(فعلن، فعلن، فعلن)
٦- معتمةٍ	(فاعلتن)
٧- وكتاب	فعِلان

(١) ديوان رقصات نيلية، ص ٧١.

يلاحظ أن ضروب الأبيات (٤،٧) نادرة المجـيء فـي الشعر القديم، وهى: "فعلان، فعلان" وكذلك "فاعلتن(*)" فـي السطور (٦،٣،٢) وما حدث في "المتدارك"، قد حدث أيضـا في "الرجز" و"المتقارب" و"الرمل".

يستخدم الشاعر في ضرب "الرجز" - مثلا - "فعل"//٠، ومتفعلان//٠//٠٠، فعول//٠٠، مفعـول/٠/٠٠، فعـل/٠٠، مستفعلان/٠/٠//٠٠[1]، وغيرها من الأوزان.

(*) لو لجأ الشاعر إلى تسكين (غائبة، فارغة، معتمة) لاستقام الـوزن على التفاعيل المعهودة، ولكن الكلمات وردت غير ساكنة بالديوان.

(١) اعترضت نازك الملائكة على مجيء مستفعلان في ضرب الرجز بحجة أن الأذن تمجه لشناعة وقعه، إضافة أنه لا يقع في الشـعر العربي قط، انظر، قضايا الشـعر، ص ١٢٨، وقـد رد عليهـا " النويهي" قائلا: بان العرب أجازوا التذييل (إضافة ساكن على مـا آخره وتد مجموع) وأن العروضيين سجلوا ذلـك فمـن الممكـن عندهم تذييل مفاعلن، وهى قريبة من مستفعلن- قضـية الشـعر الجديد، ص٢٩٢ وما بعدها.

ويتضح من ذلك أن الشـاعر لا يتوقـف عنـد الصـور المستخدمة للضرب بشكله التام، إنما يتعداها إلـى الصـور الممكنة عروضيا في الوزن المستخدم.

ويلاحظ أن التغييرات الكثيرة التي أدخلها الشـاعر فـي صور الضرب تعطي طبيعة خاصة للإيقاع، تختلـف عـن طبيعة الإيقاعات المعهودة في القصيدة، كمـا أنهـا تـرتبط ارتباطًا كبيرا بالمعنى، وبالحالة النفسـية والشـعورية لـدى الشاعر ويتضح ذلك من خلال قصيدة "رؤيا شهيد"[1].

يقول أبو سنة:

كان توقيت الغروب

فاعلات/٠//٠٠

يلتقي في لحظة العشق بتوقيت الشروق

فاعلات/٠//٠٠

والأطباء يجيئون يروحون يذيعون

فعلاتان///٠/٠٠

---

(١) تأملات في المدن الحجرية، ص ٧٥.

أن هذا الـداء فـي القلـب وأن اليـأس حـل والسـماء

فاعلات/٠//٠٠

تكفل العدل وتعطي ما يدوم

فاعلات/٠//٠٠

صوت بوم

فاعلات/٠//٠٠

يملأ الأفق وتنهار الغيوم

فاعلات/٠//٠٠

من عيون كان يخفيها عن الحلم الظلام

فاعلات/٠//٠٠

كنت تبكين وكانوا يرقصون

فاعلات/٠//٠٠

كنت تبكين على النيل ويبكيك الفرات

فاعلات/٠//٠٠

نلاحظ ثبات التفعيلة الأخيرة واستقرارها، هذا "الاستقرار" يوضحه أيضا استقرار الملامح والرؤية لدى الشاعر، فهـو يعكس لنا صورة للجو العام قبيل الحرب، فلا مجال للاختلاط عليه، إنما الرؤى واضحة، ومحددة المعالم. وعلى النقـيض من ذلك كان اختلاف صور الضرب في الأبيات التالية التي تصور اختلاف الرؤى لدى الشاعر، فيقـول فـي القصـيدة نفسها:

قبليني... إننـا فـي أول الحـب وفـي يـوم الفـراق

فاعلات/٠//٠٠

وامنحيني نظرة أخرى فإني

فاعلاتن/٠//٠/٠

أرحل الآن وأنسي

فعلاتن///٠/٠

اسمي المكتوب في صدر الصحف

فاعلن/٠//٠

والتماثيل التي سوف تقام

فعلان///٠٠

في الميادين الكبيره

فاعلاتن/٠/٠//٠/٠

والأناشيد الصغيره

فاعلاتن/٠/٠//٠/٠

أنا لا أحفل إلا باسمك المكتوب في قلبي(*)

فع/٠

أترك الرقص وأنخاب السعادة

فاعلاتن/٠/٠//٠/٠

لنجوم الأوسمه

فاعلن/٠//٠

يلاحظ في الأبيات تغيير صورة الضرب، وعـدم ثباتهـا، وهذا يعكس لنا صورة القلق والحيرة وعدم الاسـتقرار التـي تنتاب الشاعر، فمشـاعره، تتـأرجح ولا سـبيل لهـا إلـى الاستقرار، وهو ما عبر عنه بقوله (أول الحب/ يوم الفـراق) إضافة إلى رحلته، ونسيان اسمه المكتوب في صدر الصحف.

(*) هذا البيت ربما يفسر على أنه انزلاق لاشعوري من الشاعر عنـد نهاية الشطر، وليس تفعيلة إيقاع قصد إليها قصدا.

وتكشف لنا المقطوعتان السابقتان عـن طبيعـة القافيـة، وارتباطها الوثيق بتفعيلة الضرب، فبينما كان للقافية حضور في المقطع الأول -نظرا لتوحد الضـرب- كانـت القافيـة مختفية في المقطع الثاني - نظرا لاختلاف تفعيلة الضـرب من بيت إلى بيت.

٢- لم يكتف محمد إبراهيم أبو سنة في إحداث تغييرات في صور الضرب في البيت الشعري لتغيير نمط الإيقاع، إنما امتد التغيير إلى داخل البيت، أو ما يسمى "**بالحشو**"، مثال ذلك، بحر الرجز، أجاز العروضيون فيه " الخبـن"(١) مفاعلن//٠//٠، و" الطي " (٢) مستعلن/٠///٠ و" الخبل"(٣) متعلن////٠، وقد استعملها جميعا أبو سنة ولم يكتف بها، إنما تجاوزها

---

(١) الخبن: حذف الثـاني السـاكن فتصـبح / ٠/ ٠// ٠، // ٠// ٠، انظر، معجم مصطلحات العروض، ص ٩٩.

(٢) الطي: حذف الرابـع السـاكن، فتصـبح/ ٠/ ٠// ٠، / ٠/// ٠، انظر، معجم مصطلحات العروض، ص ١٧٣.

(٣) الخبل هو خبن + طي أي حذف الساكن الثاني + حـذف السـاكن الرابع فتصـبح /٠/٠//٠، ////٠، انظـر، معجـم مصـطلحات العروض، ص ٩٨.

إلى تفاعيل أخرى في حشو بيته، فاستعمل فـي حشو الرجز " مفاعيلن "//٠/٠/٠ مثال ذلك قوله في قصيدة عندما نكون وحدنا (٤).

إذا أدارت الورود وجهها عن اكتئابنا.

وباعنا الذين في قلوبنا.

ننسل مثلما فراشة في آخر الربيع (مسـتفعلن، مـتفعلن، مفاعيلن، مفاعلان).

وكذلك قوله:

وذات ليلة تسمعت أميرتي تنهيدة البكاء (متفعلن، متفعلن، مفاعيلن، متفعلن).

وهذا التشكيل يقع كثيرا في شعر أبي سنة حتى يصل إلى نسبة ٧٧,٦ من قصائد الرجز عند الشاعر(٥)، وهو شـائع أيضا في الشعر المعاصـر وقـد التفـت إلـى ذلـك نقـاد كثيرون(٦)، وجعلوه من قبيل الظاهرة فيقرر -مثلا- كمـال

---

(٤) قلبي وغازلة الثوب الأزرق، ص ١٩.

(٥) انظر، شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري، عند محمد إبراهيم أبي سنة، ص ٣٩.

(٦) انظر، لويس عوض، دراسات عربية وغربية ص ١٢٤، الحساني حسـن عبـد ا ، مجلة الآداب يونيه ١٩٥٩.

أبو ديب أن دخول مفـاعيلن//٠/٠/٠ فـي سـياق تفعيلـة الرجز/٠/٠//٠ ظاهرة إيقاعية طبيعية بل حتميـة، نتيجـة الاعتماد على بحور وحيدة الصورة(٧).

ويمكن القول إنها ظاهرة سببها السهو خلال كتابة القصيدة واندماج الشاعر في حالة البوح الشعوري، وهو ما قد يجعله أحيانًا لا يفطن لمثل هذا الخلل الخفي.

وكذلك يأتي بحشو الرجز (متعلن)////٠ مثل قولـه فـي قصيدة (امرأة وحيدة) من ديوان تأملات في المدن الحجرية:

امرأة وحيدة

تجلس في حديقة الزمان

تبني من الذاكرة البعيدة

سواحلا ومدنًا سعيدة (متفعلن، متعلن، متفعلن)

(٧) انظر، كمال أبو ديب، البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص ١٦٤ وما بعدها.

ولو جئنا إلى بحر (المتدارك) نجد أن أبا سنة قد استحدث تفعيلات عروضية جديدة، وأدخلها حشو المتدارك، ومعلـوم أن المتدارك يدخل عليه (الخـبن) فعلـن///٠، والقطـع[1] فعلن/٠/٠، ولكن الشاعر يأتي في داخل الحشو بتفعيلة جديدة هي، فاعل/٠// مثل قوله:

باحثة عن ثقب يدخل منه النور لقلبي[2].

(فاعل، فعلن، فعلن، فاعل، فعلن، فاعل، فعلن)

وكذلك قوله:

تقتلع الأسئلة الخضراء[3] (فاعل، فعلن، فعلن، فعلان).

واستحداث تفعيلة (فاعلُ) في حشو المتدارك يكاد يكـون ظاهرة في شعر أبي سنة، إذ إنه يكثر في قصائد المتـدارك كثرة ملحوظة، وينبغي ملاحظة أن كثيرا من النقاد يقبلـون

---

(١) القطع: حذف أخر الوتد المجموع وإسكان ما قبله، فتصـبح / ٠ // ٠، / ٠ / ٠ (فعلن) انظر، معجم مصطلحات العروض، ص ٢١٢.

(٢) مرايا النهار البعيد، ص ٥٤.

(٣) رماد الأسئلة، ص ١١.

(فاعل) في حشو المتـدارك، وإن اختلفـت رؤاهـم حـول تفسيرها[1].

كما وقع منه في حشو المتـدارك (فعلـت)[2]//// أربـع متحركات، وهذه التفعيلة يرفضها العروضيون القدماء، وذلك لأنها تمثل عبئا موسيقيا على الأذن يصعب تقبلـه وخاصـة أنهن أربع حركات متتاليات إضافة إلى المتحرك الأول مـن التفعيلة التالية لها، فيصبح السطر الشـعري يحتـوي علـى خمس متحركات متواليات، مثال ذلك قوله:

وتجول في الإنسان إلى أن تصل إلى وطنك.

وتجول في وطنك حتى تصل إلى ا .

---

(١) ذهبت نازك الملائكة إلى أن فاعل تتساوى زمنيا مع تفعيلة الخبب فعلن فكلاهما يتكون من أربعة أجزاء ثلاثة متحركات وساكن واحد، إنما الفرق بينهمـا فـي المواضع فقط / راجع قضايا الشعر العربي ص١٣٢، وذهب عز الدين إسماعيل إلى أن فاعل تتداخل مع فعلن أي يمكن الانتقال مـن فعلـن إلـى فاعـل ثـم العودة/الشعر العربي المعاصر ص١٠٦. وأقول إن حدوث (فاعل) فـي حشـو المتدارك أمر كثير الحدوث بحكم أن أصل (فعلن) هي فاعلن من ناحية ومـن ناحية أخرى فهي ضرب من الشرود أو النبو الطبيعي اللاشعوري خلال التدفق الشعوري لدى الشاعر، وكما يطرأ في غفلة الشعر الحداثي قد يطرأ في المرسل والتقليدي الملتزم.

(٢) هو اسم أطلقه د. محمود السمان، انظر الشعر الحر وقوافيه، ص ٦٩.

(فعلن، فعلن، فعلت، فعلن، فعلت، فعلان)

قلت: وما معنى النار؟

قال: خواء الأشياء من المعني

أن تصبح شيئا كالأشياء

يشرى ويباع

أن تنصاع إلى ما لا يدخلك إلى ذاتك[1]

(فعلن، فاعل، فعلن، فعلن، فعلت، فعلن)

أو قوله:

الكل يطيل النظر لساعته (فعلن،فعلن،فاعل،فعلن، فعلن)

عفوا إن الزمن يمر[2] (فعلن، فعلن، فعلت)

كما أدخل أبو سنه (فعولن، فعول) في حشو المتدارك مثل قوله:

ما عاد لي أن أقول

الذي لم أقله

---

(١) البحر موعدنا، ص ٨-٩.

(٢) قلبي وغازلة الثوب الأزرق، ص ١٢.

وكانت أمامي النجوم مزغردة[1]

(فعولن، فعولن، فعول، فعول، فعو).

لم يستعمل أبو سنة تفعيلات جديدة فـي حشـو بحـري الرجز، والمتدارك فقط كما سبقت الإشارة، إنما استعملها في حشو المتقارب، والرمل، والكامل وكذلك.

وعلى هذا يمكن القول إن الشاعر استغل كل التنويعـات الموسيقية التي يجيزها العروض العربي القديم، بـل تعـدى ذلك إلى تشكيلات وزنية جديدة لم تحفل بها كتب العـروض القديم، كما في (فاعل) وهو في هذا يعلن تمرده -المحـدود- على القوالب التقليدية القديمة، ولم يتعامل مع الوزن الشعري على أنه نظام ثابت وقانون لا ينبغي المساس به، إنما يتعامل معه على أساس من الحس الموسيقي الـذي يتجـاوب مـع مشاعره وأحاسيسه الداخلية.

حاول محمد إبراهيم أبو سنة التجديد في الجانب الموسيقي والعروضي -إضافة إلى النقاط السابقة- فلجأ إلـى إدخـال أوزان شعرية بعضها ببعض.

---

(١) البحر موعدنا، ص ٢٨.

ويمكن أن نطلق عليه "التعدد الوزني"[(١)]، أي أن القصيدة الواحدة تحتوي على بحرين أو وزنين من أوزان العـروض الخليلي، والمتأمل في شعر أبي سنة يلحـظ تـداخل الأوزان التالية:

١- تداخل الرمل والوافر مع الكامل.

---

(١) ذهب الباقلاني في إعجاز القرآن إلى أن ما اختلف وزنـه لـيس بشعر / الإعجاز صـ٥٤، وخالفه في ذلك المرزباني حيث قـال " ليس كل من عقد وزنًا بقافية فقد قال شعرا الشعر أبعد مـن ذلـك مراما وأعز مقاما " الموشح صـ٣٢١ ولم يكن محمد إبراهيم أبو سنة أول من حاول الخلط والتداخل بـين الأوزان الشـعرية فـي العصر الحديث، فقد سبقه رفاعة الطهطاوي الذي استخدم مخلـع البسيط، ومجزوء الرجز في إحدى قصائده، انظر، د. أحمد هيكل، موجز الأدب الحديث في مصر، ص ٢٣، وكذلك، د. محمد نجيب التلاوي نقد المنظور اليهودي لتطور الشعر العربي، ص ٢١. كما سبقه أحمد زكي أبو شادي في قصيدته " الفنان "بـديوان الشـفق الباكي وقد مزج فيها بين المتقارب، والمجتث، والبسيط، وكـذلك كانت تجربة خليل شيبوب في قصيدته " الشراع" المنشورة بمجلـة أبولو ١٩٣٢، وقد استعمل فيها الشاعر ثمانية بحور عروضية، ثم كرر شيبوب التجربة وذلك في قصيدته، الحديقة الميتة و القصـر البالي المنشورة بالرسالة ١٩٤٣ واستعمل فيها ثلاثة عشر بحرا.

٢- تداخل مجزوء الخفيف مع المتدارك.

٣- تداخل المتدارك مع الخفيف.

٤- تداخل المتقارب مع المتدارك.

وهذه القصائد التي بها تعدد وزني لا تشكل ظاهرة عند أبي سنه إذ إنها لا تصل إلى ٢% من مجمل شعره ويمكن دراستها كالتالي:

أولا: تداخل الرمل والوافر مع الكامل:

في قصيدة "في وجه غربان الحدود"[(١)]، يظهر كـل مـن الوافر، والرمل إضافة إلـى التفعيلـة الأساسـية للقصـيدة (متفاعلن) التي تشير إلى بحر الكامل.

فتبلغ مساحة " الوافر " سطرين في أخر المقطع الأول:

متى تهب الشهيد حياته

(مفاعلتن، مفاعلتن، مفا)

والأرض صاحبها وللغازي الهوان

(علتن،مفاعلتن، مفاعلتن، فعول)

بينما تبلغ مساحة "الرمل" نحو تسعة أبيـات وذلـك فـي المقطع الثاني من قوله:

غير أن اليأس يذوي ويموت (فاعلاتن، فاعلاتن، فعِلات)

إلى قوله:

كل حبات بلادي ستعود (فاعلاتن، فعلاتن، فعلات)

ثم تغطي مساحة "الكامل" بتفعيلتها باقي القصيدة.

---

(١) ديوان أجراس المساء، ص ١٩.

ثانيا: تداخل مجزوء الخفيف مع المتدارك:

ويظهر ذلك في قصيدة "تأملات في المدن الحجريـة"[(1)]، فالقصيدة علـى وزن المتـدارك، فـي صـورته الخبـب (فعلن/فعلن) ولكن يظهر بيتان في القصـيدة مـن مجـزوء الخفيف، وهما للحلاج (ت ٣٥٩ هـ)[(2)]:

نظري بدء علتي (فعلاتن، مفاعلن)
ويح قلبي وماجني (فاعلاتن، مفاعلن)
يا معين الضنى علي (فاعلاتن، مفاعلن)
أعني على الضنى[(3)] (فعلاتن، مفاعلن)

---

(١) ديوان تأملات في المدن الحجرية، ص١٢٧.

(٢) ويمكن النظر إلي بيتي الحلاج من الزاوية الآتية:

نظري بـدء علتي ويح قلبى وماجني

فعلن فاعلن فـعو فاعلن فاعلن فعو

يا معين الضنى علي (م) أعنى على الضنى

فـاعلن فاعلن فعـو فعلن فاعلن فعو

وبذلك ندرك أن مجزوء الخفيف هو أصل المتدارك تقريبا، وهـو مـا سوغ لأذن الشاعر وذوقه الإيقاعي أن يضمن البيتين داخل قصيدة المتدارك. لعل هذا ضرب من التفسير.

(٣) ديوان الحلاج: تحقيق كامل مصطفي الشيبي، ص٢٥.

ثالثًا: تداخل المتدارك مع الخفيف:

وهى على النقيض من السابقة، إذ إن المساحة الكبرى للقصيدة تغطيها تفعيلة الخفيف (فاعلاتن، مستفعلن، فاعلاتن)، ولكن تتداخل معها تفعيلة المتدارك (فاعلن)، ويأتي هذا في قصيدة "صبية هي الحياة "[(١)] فالقصيدة كلها من الخفيف باستثناء أربعة أسطر وهى:

ولهذي الحياة مقاديرها	(فعلن، فاعلن، فعلن، فاعلن)
ومداها	(فعلاتن)
الذي تنتهي عنده	(فاعلن، فاعلن، فاعلن)
وهواها	(فعلاتن)
قتلتنا بحبها ثم خانت	(فعلاتن، متفعلن، فاعلاتن)
أوهمتنا بجنة من لظاها	(فاعلاتن، متفعلن، فاعلاتن)

لعل سبب هذا التداخل أن تفعيلة المتدارك يجوز فيها التذييل والترفيل فتتحول إلى فاعلان وفاعلاتن، وهو ما يؤدي إلى هذا التداخل المقصود أو غير المقصود وغير الشعوري.

---

(١) ديوان رقصات نيلية، ص ٨١.

رابعا: تداخل المتقارب مع المتدارك:

وفي هذا تكون المساحة السائدة في القصيدة هي لتفعيلة المتدارك (فاعلن) ولكن يحدث تداخل المتقارب بتفعيلته (فعولن)، وهذا التداخل يتخذ أشكالا عديدة منها.

قد يحدث التداخل بينهما في السطر الشعري الواحد مثل قوله:

ها هنا ستسكن روحي (فاعلن، فعول، فعولن)

ها هنا تقوم مناره (فاعلن، فعول، فعولن)

ها هنا الإسكندرية لغز[1](فاعلن، فعلن، فعول، فعولن)

وقد تكون القصيدة من المتدارك ولكن ينفرد السطر الشعري -كاملا- بتفعيلة المتقارب مثل قوله:

ولا شيء إلا العيون الفساح(فعولن، فعولن، فعولن، فعول)

تسافر في الذاكره (فعول، فعولن، فعو)

الغريب الذي جاء كالظل

يمضي حاملا خيبة الحب[1]

بحر المتدارك

---

(١) مرايا النهار البعيد، ص ٣٨.

وقد يحدث التعدد من المتقارب في عدة أسطر، كما في أشطر "الغريب الذي جاء كالظل"[2] "الإسكندرية"[3].

وقد يحدث التعدد في سطور متتالية، كما في قصيدة "المدى ينتحب"[4] وهى من قصائد المقطوعات، فتظهر فيها (فعولن) في (١٢) سطرا متتابعا ثم تأتي تفعيلة المتدارك الأساسية، ثم يعود المتقارب في (١٣) سطرا متتابعا مرة أخرى، وقد يحدث التعدد بين المتقارب والمتدارك في سطور متفرقة في ثنايا القصيدة، ولكن وفق نظام معين مثل قصيدة "ليت قلبي اهتدى"[5] فقد جاءت القصيدة على النحو التالي:

فاعلن	سطران
فعولن	ستة عشر سطرا
فاعلن	خمسة أسطر
فعولن	خمسة أسطر
فاعلن	ستة وعشرون سطرا

---

(١) المصدر السابق، ص ١٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٧.

(٣) المصدر السابق، ص ٣١.

(٤) المصدر السابق، ص ١٩.

(٥) رماد الأسئلة الخضراء، ص ٨٠.

فيلاحظ أن عدد سطور "فاعلن" المتدارك يغطي المسـاحة الأكبر في القصيدة، فقد بلغت سـطوره نحـو (٣٣) وجـاء المتقارب في (٢١) سطرا.

ومن خلال القصائد التي يحدث بها التعدد الوزني يمكننـا ملاحظة الآتي:

١- إن تداخل التفاعيل فيما بينهما في داخل السطر الشعري، يحدث دون إشارة أو تنبيه أو شكل أو علامة من الشاعر، تمكننا من ملاحظة انتقاله من وزن إلى وزن آخر إنما يكون انتقاله وتداخل تفعيلاته، بشكل مفاجئ، ومتصل دونما فواصل كتابية أو حتى خطية.

٢- يسهم الوزن الجديد في بناء النص الشعري بنية أساسية لا يمكن إغفالها أو انتزاعها منه، فهي لحمة منه.

٣- ينتمي كل بحر شعرى من البحرين المتداخلين إلى خصائص تركيبية ولغوية، مغايرة للبحر الأخر، مثال ذلك، القصيدة السابقة "ليت قلبي اهتدى" يبدأ الشاعر بسطرين على وزن (فاعلن) يمثلان أمنيات الشاعر، ويبدأ كل سطر منهما بأداة التمني:

ليت لي عين صقر

ليت قلبي اهتدى

وما إن ينتهي الشاعر من أمنياته، ويبدأ في تعليـل تلـك الأماني وبسطها، حتى يبدأ بحر المتقارب بتفعيلته (فعـولن) وحالما يعود التمني ثانية نجد أنفسنا أمام (فاعلن) مرة ثانية، فإذا ما انتهى التمني تعود ثانية (فعولن)، وفي نهاية القصيدة تظهر فاعلن وتستمر حتى النهاية، حيث إنها تحتل المسـاحة الكبيرة في القصيدة، وفي تلك الأبيات تظهر الأمنيات، ولكن بشكل غير مباشر مثل مطلع القصيدة.

** هناك بعض القصائد لأبي سنة يمكن أن نطلق عليهـا الخلط الوزني، أو المزج بين البحور ويمثل ذلك قصائد "النهر وملائكــة الأحـزان"[(١)]، "زمــان التعاســة"[(٢)]، "أوقـــات صحراوية"[(٣)] إضافة إلى قصيدة "رسالة إلى الحزن"[(٤)] وهــى شعر منثور، وقصيدة "الرماد"[(٥)] وهى قصيدة مترجمة.

---

(١) البحر موعدنا، ص٢١.

(٢) البحر موعدنا، ص٨٩.

(٣) رقصات نيلية، ص ٥٨.

(٤) تأملات في المدن الحجرية، ص ٤٩.

(٥) البحر موعدنا، ص ١١٩.

- فأما القصيدة الأولى "النهـر وملائكـة الأحـزان" تتمازج فيها تفعيلتا المتقارب والمتدارك (فعـولن، مع فاعلن، أو فعلن) على امتـداد القصـيدة، مـع الارتفاع النسبي المحدود للمتدارك، ومـع ذلـك لا يمكننا أن ننسبها للمتدارك لاتساع رقعـة تفعيلـة المتقارب، إذ إن التفعيلتين متداخلتان إلى حد كبير، وكثيرا ما يحدث بينهما التبادل في السطر الشعري الواحد مثل قوله:

لست سطحا من الموج لا ولا أنت فضه

(فاعلن، فاعلن، فاعلن، فعولن، فعولن)

إنما أنت مهجة الأرض سالت..ودهر

(فاعلن، فاعلن، فعولن، فعولن، فعولن)

من الهناءات والتعاسة والشوق

(فعول، فعلن، فعول، فاعل، فعلن)

فكما أن القصيدة تصور دلاليا لحظـات التنـاقض التـي وصل إليها الشاعر، واختلطت عليه الأمور، فاختلطات عليـه الهناءات بالتعاسة، فهي تصور لحظة فقدان الثقـة بـالنفس، اضطراب المشاعر، واهتزاز الأحاسيس وضبابية الـرؤى. ولهذا عمد الشاعر إلى الخلط الوزني ليوضح لنا- إيقاعيـا- حالته الداخلية غير المستقرة، وهو أيضـا مـا يبـرزه لنـا التناقض في عنوان القصيدة (ملائكة/ الأحزان).

- أما قصيدة "زمان التعاسة"[1] فيتمازج فيها المتدارك (فاعلن أو فعلن مع الخفيـف فـاعلاتن مسـتفعلن فاعلاتن مع المتقارب فعولن) فيقول في مطلعها:

حالك كالمرايا التي تعكس

(فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن)

الليل حالك يا زمان التعاسة

(فاعلن، فعولن، فعولن، فعولن)

كل ما فيك كاذب ومهين

(فاعلاتن، متفع لن، فعلان)(*)

وممعن في الخساسه

(متفع لن، فاعلاتن)

خاب سعي العشاق فيك وخابت

(فاعلاتن، مستفع لن، فعلاتن)

نبوءاتنا والأماني المداسه

(فعولن، فعولن، فعولن، فعولن)

---

(١) البحر موعدنا، ص٨٩.

(*) ويمكن أن يقرأ على هذا النحو:

كل ما فيك كاذب ومهين

فاعلن فاعلن فعولن فعولن

والقصيدة -ربما- تقرأ من عنوانها "زمان التعاسة"، فهي صورة قاتمة ومظلمة لهذا الزمن، وما آل إليه الشاعر الـذي فقد الأمل في الإصلاح، وإحـداث التغييـر، ولـذا جـاءت صرخته في تلك القصيدة تعبر عن اليأس والاضطراب وعدم الاستقرار، وهو أيضا ما عبر عنه دلاليا وإيقاعيا من خـلال اضطراب الوزن وعدم استقراره على تفعيلة واحدة، كما كان يفعل في قصائده الأخرى.

- أما القصيدة الثالثة التي يحدث بها تمازج وزنـي، هي قصيدة (أوقات صحراوية)[1] وهـى قصـيدة تنتمي إلى نظام المقطوعات الشعرية فهي أربعـة مقاطع، ينتمي المقطع الأول إلى بحـر المتقـارب (فعولن) وعدد الأسطر الشعرية فيه (١٩) سـطرا، وينتمي المقطع الثاني والثالث إلى بحـر الكامـل (متفاعلن) بعدد أسطر (٥٠) سطرا أمـا المقطـع الرابع والأخير فينسب إلى بحر الخفيف (فاعلاتن، مستفع لن، فاعلاتن) وعدد أسطره (٣٣) سطرا.

---

(١) رقصات نيلية ص ٥٨.

٢- التـدويـر[١]:

---

(١)التدوير ظاهرة قديمة وجدت لدى أبي العلاء المعري، وفي العصر الحاضر صار التدوير ملمحا من ملامح التجديد، بل وصل الأمـر إلى وجود قصائد كاملة تقوم على التدوير من بدايتها حتى النهاية. فالتدوير واقع فني معاصر، وله أسبابه المتعلقة بالتجربة الشـعرية للشاعر، وقد اختلف النقاد حول مشروعية وجود التدوير في الشعر الجديد، فذهبت نازك الملائكة إلى معارضة وجود التـدوير فـي الشعر الحر، وذلك لأن التدوير ملازم للقصـائد ذات الشـطرين، ولأن التدوير إذا وقع في الشعر الحر يعنى أن البيت يبدأ بنصـف كلمة، وذلك غير مقبول، والشاعر في هذا الشعر لديه حرية زيادة عدد التفاعيل، فهو غير مضطر لهذا التدوير، انظر قضايا الشـعر المعاصر ١١٢وما بعدها، وقد عارض أيضا التدوير فـي الشـعر الحر، د. محمود السمان، انظـر أوزان الشـعر الحـر وقوافيـه ص١٦٧، وكذلك د.علي عشري زايد في بناء القصـيدة العربيـة الحديثة، ص ١٩٩ وما بعدها.

* وأيد الدكتور/محمد النويهي التدوير في الشعر الجديد، وقد عـده وسيلة من وسائل الشعر الجديد للتخلص من حدة الإيقـاع القـديم، انظر قضية الشعر الجديد ص ٢٧٥ وما بعدها، كما استحسـن، د. عبد العزيز المقالح التدوير بشكل عام وعده مظهرا مـن مظـاهر الثورة المستمرة على الرتابة والثورة على الجمود والنمط القـديم،

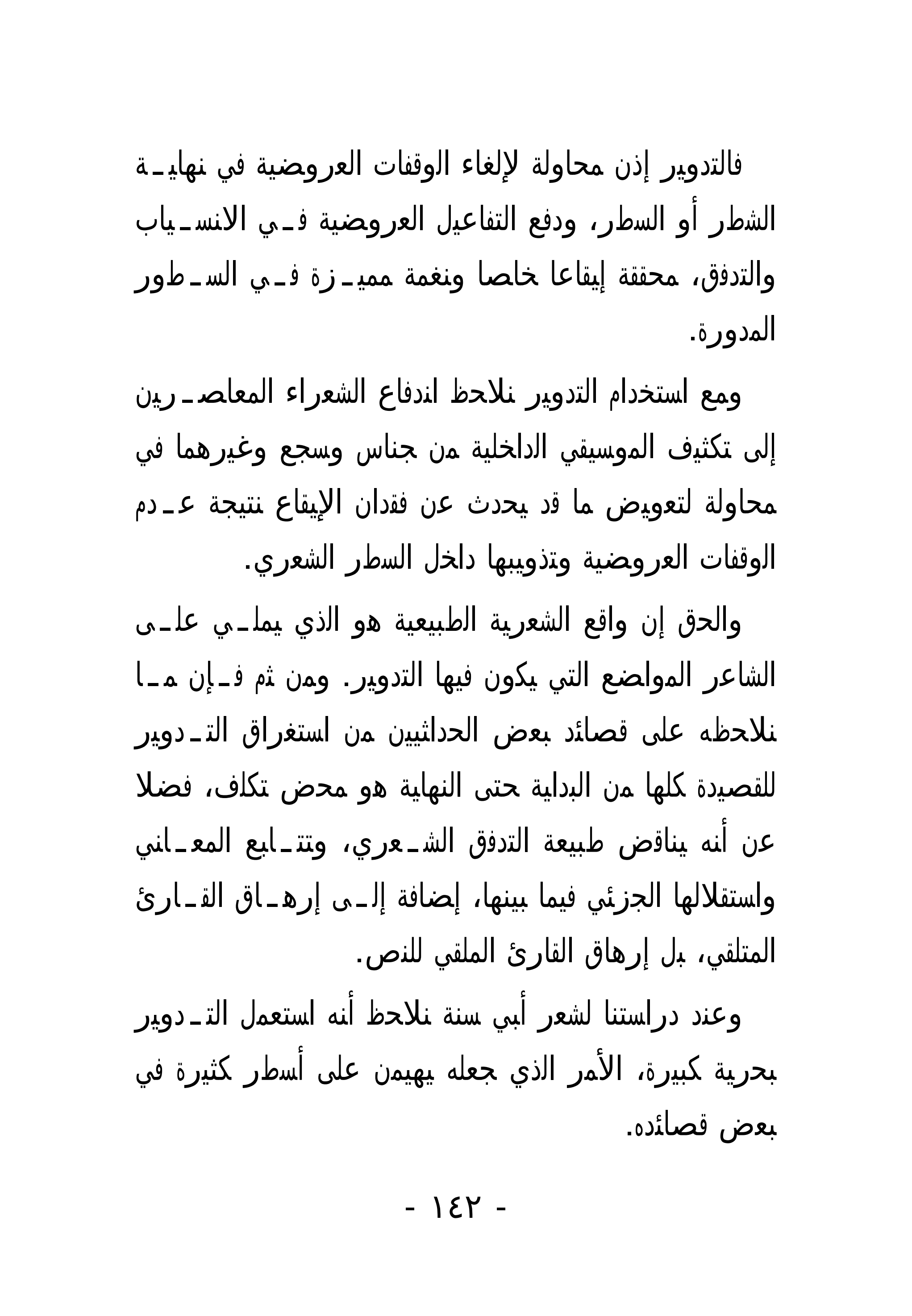
للتدوير معنيان، أولهما، خاص بالشعر العمودي، والأخر خاص بالشكل الجديد (الشعر الحر) أمـا التـدوير بـالمعني الأول فهو أن يتصل الشطران ويندمجا. فإذا أردنا أن نقسـم البيت المدور إلى شطرين فإننا نضطر إلى تقسـيم الكلمـة المشتركة بين الشطرين إلى قسمين يقع كل منهما فـي أحـد الشطرين، الصدر والعجز.

أما المعنى الآخر، فهو يعني في الشكل الجديـد (الشـعر الحر) اتصال السطر الشعري بالسطر التالي له أو بمجموعة السطور التالية اتصالا عروضيا دون وقفة عروضية تامة مع نهاية كل سطر.

انظر النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديـد، د. على يونس، ص ٦٧ وما بعدها.

* أما د. عز الدين إسماعيل فذهب إلى وجود "موسيقي الجملة الشعرية" وهي النواة التي نمت بعد ذلك فصارت تدويرا وهى عنـده "بنيـة موسيقية" أكبر من السطر، وقد تمتد أحيانًا إلى خمسـة أسـطر أو أكثر، انظر الشعر العربي المعاصر ص ١٠٨ وما بعدها.

* وقد طرح محمد بنيس مصطلح الإدماج بديلا عن مصطلح التـدوير آخذًا التسمية من ابن رشيق، ومستندا إلى أن مصطلح التدوير غير متداول لدى القدماء، انظر الشعر العربي الحديث ١٣١/٣.



فالتدوير إذن محاولة لإلغاء الوقفات العروضية في نهايـة الشطر أو السطر، ودفع التفاعيل العروضية فـي الانسـياب والتدفق، محققة إيقاعا خاصا ونغمة مميـزة فـي السـطور المدورة.

ومع استخدام التدوير نلاحظ اندفاع الشعراء المعاصـرين إلى تكثيف الموسيقي الداخلية من جناس وسجع وغيرهما في محاولة لتعويض ما قد يحدث عن فقدان الإيقاع نتيجة عـدم الوقفات العروضية وتذويبها داخل السطر الشعري.

والحق إن واقع الشعرية الطبيعية هو الذي يملـي علـى الشاعر المواضع التي يكون فيها التدوير. ومن ثم فـإن مـا نلاحظه على قصائد بعض الحداثيين من استغراق التـدوير للقصيدة كلها من البداية حتى النهاية هو محض تكلف، فضلا عن أنه يناقض طبيعة التدفق الشـعري، وتتـابع المعـاني واستقلالها الجزئي فيما بينها، إضافة إلـى إرهـاق القـارئ المتلقي، بل إرهاق القارئ الملقي للنص.

وعند دراستنا لشعر أبي سنة نلاحظ أنه استعمل التـدوير بحرية كبيرة، الأمر الذي جعله يهيمن على أسطر كثيرة في بعض قصائده.

ولكن أبا سنه يستخدم التدوير في دواوينه الأولي، مضيقًا دائرة استخدامه فنراه يسـتخدمه فـي مسـاحة لا تتجـاوز السطرين وكأنه يعمد إليه لاستكمال التفعيلة حتى لا يحـدث خللا عروضيا في القصيدة، ففي قصيدة ريفيات حزينة يقول [(١)].

وتحلمين أن يجيء فارس جواده الرياح

(متفعلن، متفعلن، متفعلن، متفعلن، متفع)

يملك البلاد والعباد

(لن، متفعلن، متفعلان)

يلاحظ أن التدوير هنا جاء استكمالا لنقص فـي التفعيلـة فقط.

وهذا الشكل البسيط من استخدام التـدوير ظـل ملازمـا للشاعر طوال دواوينه الأولى، ولكن بدأ يعمل على اتسـاع دائرة التدوير مع ديوان "تأملات" وما بعده فأصبح التـدوير يستوعب ثلاثة أسطر وربما يزيد مثل قوله: [(٢)]

---

(١) قلبي وغازلة الثوب الأزرق، ص١١٦.

(٢) تأملات في المدن الحجرية، ص ٦٣.

وتجمع حولك كل المصابين بالحزن

(فعول، فعول، فعولن، فعولن، فعولن، ف)

تجمع كل المنادين بالعدل

(عول، فعولن، فعولن، فعولن، ف)

.. كل الذين يغوصون في الدمع..

(عولن، فعول، فعولن، فعولن، ف)

.. يفترشون السهاد يبيتون فوق المواجع

(عول،فعولن،فعول،فعولن،فعولن،فعول، ف)

تحت سماء من الحلم

(عول، فعولن، فعولن، ف)

يسقط غيث البروق البعيده

(عول، فعولن، فعولن، فعولن)

فالشاعر هنا يسأل أبا الهول، مستجوبا إياه عن الأقـوال التي تتناثر حوله من تجميعـه للمصـابين وطـالبي العـدل وغيرهم متسائلا هل سيجيء الزمان السعيد؟ فالتـدوير هنـا جاء ليعكس هذه الحالة مـن المشـاعر المتدفقـة المنسـابة المتسائلة، التي يلائمها الإيقاع المندفع دون الحاجة إلى وجود وقفات يركن إليها المتلقي، فهي مشاعر فياضة تتخطى أيـة محاولة لإيقافها والحد من اندفاعها.

الشاعر في دواوينه الأخيرة يبدو وقد اكتسب خبـرة فـي استعماله للتدوير بعد أن جاء في دواوينه الأولى بسيطًا فنراه -مثلا- في قصيدة البحر موعدنا، يكرر التدوير عدة مرات، وينتهي في كل مرة بقافية موحـدة مـع القـوافي الأخـرى الموجودة في نهايات سطور أخرى مدورة، وكأن الشاعر لجأ لتقطيع العبارة لتدعيم موسيقى النص، فيقول مثلا:-

البحر موعدنا	(متْفاعلن، متفا)
وشاطئنا العواصف	(علن، متفاعلاتن)
جازف	(متْفا)
فقد بعد القريب	(علن، متفاعلن، م)
ومات من ترجوه	(تفاعلن، متْفاع)
واشتد المخالف	(لن، متْفاعلاتن)
لن يرحم الموج الجبان	(متْفاعلن، متْفاعلن، م)
ولن ينال الأمن خائف[1]	(تفاعلن، متْفاعلاتن)

(١) البحر موعدنا، ص ١٣.

فالتدوير في النص يحدث ثلاث مرات، في كل مرة تنقسم العبارة إلى أجزاء متساوية الطول (البحر موعدنا، شـاطئنا العواصف،......) وتحقق التوازي الصوتي بين العبـارات، إضافة إلى القوافي الموحدة في نهايات الجمل المدورة التـي عمقت مشاعر التـوتر والقلـق والخـوف لـدى الشـاعر. فالعواصف تنتظرنا على الشاطئ المخـالف، والخصـم قـد اشتدت معاندته وخلافه، حدث ذلك حينما افتقدنا الأنيس، فقد بعد القريب، ومات الذي كنا ننتظره، ولم يعد الخوف والجبن طريق النجاة، ومن هنا كانت الدعوة إلى المجازفة وضرورة الاقتحام.

وأحيانا يحاول أبو سنة تعويض الإيقاع الذي تم تغيبه عن عمد، وذلك بالاهتمام بالموسيقي الداخلية، التي مـن شـأنها إحداث الإيقاع والسيطرة على المتلقي، فمثلا قوله في قصيدة "لقاء العريش"[(١)].

---

(١) البحر موعدنا، ص ٨٠.

حين يفك الحصار عن الموج..

(عول، فعولن، فعول، فعولن، ف)

.. حين يفك الحصار عن الريح

(عول، فعولن، فعول، فعولن، ف)

حين يفك الحصار عن البيت

(عول، فعولن، فعول، فعولن، ف)

حين يفك الحصار

(عول، فعولن، فعول)

القصيدة من بحر المتقارب، الشاعر يعلن أن بعودة العريش وتحقق الحرية، أصبحنا وكأننا نملك الكون كله من ماء وهواء وأرض (موج/ ريح/ بيت) وانزاح عنا ذلك (القيد/ الحصار) الذي كبلنا سنوات طوالا. يلاحظ في الأبيات التكرار، وكأن دفقة الشاعر التعبيرية كانت دفعة واحدة، لا مجال للتوقف، أما التكرار فكان بمثابة التعويض عن الإيقاع المذاب داخل السطور بفضل التدوير.

كما يلاحظ في البيت الأخير توقف الشاعر عـن البـوح والاكتفاء بالصمت، حتى يعطي للمتلقـي مسـاحة للتخيـل واستكمال ما تركه الشاعر، وفي ذلك تحقيق لمشاركة المتلقي في إنتاج النص، كما يعطي الحرية والانطلاقة غير المحدودة للشاعر ومن يشاركه فرحه بلقاء العريش.

وكذلك من أمثلة ذلك الاهتمام بالموسيقى الداخلية تعويضا عن الإيقاع المختفي بفضل التدوير قوله في قصيدة " لحنـان في ليل أزرق"(١).

وتراقصنا

كنا لحنين

وديعين

بعيدين - قريبين

صغيرين

كبيرين - سعيدين

كثيرين - وحيدين

---

(١) رماد الأسئلة الخضراء، ص ٣٣، انظر تحليلا لها فـي الجزئيـة الخاصة بالتكرار.

٣. القـــافيـــة:

القافية لغة هي أواخر الأشياء، ومنه قافية بيت الشعر أي آخره،، والقافية من الشعر ما يقفو البيت، وسميت بالقافية لأن بعضها يتبع أثر البعض[(١)].

واختلاف العلماء في تعريف القافيـة، مـن ذلـك قـول الأخفش(ت ٢١١ هـ) القافية الكلمة الأخيرة، واحـتج بـأن قائلا لو قال لك اجمع لي قوافي تصلح مع (كتاب) لأتيت لـه (بشباب) و(باب)[(٢)].

وقال أبو موسي الحامض(ت نحو ٣٠٥ هـ) القافية مـا يلزم الشاعر لتكريره في كل بيت من الحروف والحركات.

وقال قطرب (ت ٢٠٦ هـ)، القافية هي حرف الروي.

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، مادة (قفو).

(٢) انظر: التبريزي، الوافي في العروض والقـوافي، تحقيـق عمـر يحيي، وفخر الدين قباوه، ص ١١٩، والقوافي للتنوخي، ص ٦٥.

أما الخليل بن أحمد فله في القافيـة قـولان الأول: أنهـا الساكنان الآخران من البيت وما بين بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما[1]، والآخر هـي مـا بـين السـاكنين الأخيرين من البيت مع الساكن الأخير فقط[2]. وعلـى هـذا فالقافية في الشعر من الأركان المهمة في القصيدة، لما لهـا من إيقاع خاص يسيطر على المتلقي.

وتعد القافية شكلا ولونًا من ألوان التكرار الصـوتي فـي خاتمة البيت الشعري أو السطر الشـعري، وهـى معـاودة لنغمات وأصوات معينة، تختلـف عـن النغمـة والصـوت الأساسي في البيت.

---

(١) أيد هذا الرأي الكثير من العلماء كابن جني، انظر اللسان (قفو).

(٢) التنوخي، كتاب القوافي تحقيق عوني عبد الرءوف، ص ٦٦ وما بعدها.

وينبغي أن يكون هذا التشابه في الأصوات مع اخـتلاف المعني في كل منهما وهو ما طرحه بانفيل(*) في أنه ينبغـي أن تجعل القافية ما أمكن بين كلمات شديدة الاتفاق فيما بينها في الصوت، وشديدة الاختلاف فيما بينها في المعنى[1].

القافية وهي خاتمة البيت تجعل من المتلقي منتظرا توافق الأصوات الأخيرة وما يترتب عليه من إيقاع نغمي، فهي إذن في الشعر العمودي ذات وظيفتين إحداهما إيقاعيـة نغميـة تهدف إلى المتعة الموسيقية، والأخرى دلالية تهدف إلى إتمام المعنى وتوصيله إلـى المتلقـي، كمـا أن القافيـة تسـتلزم بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها[2].

(*) بانفل (١٩٤٥/ -)، كاتب وأديب وناقد أيرلندي.

(١) انظر: جون كوين، النظريـة الشـعرية ص ١٠٣ ومـا بعـدها، والمعنى نفسه انظر محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشـعر العربي،ص ٩٤.

(٢) انظر، رومان ياكبسون قضايا الشعرية، ص ٤٦ ومحمد حماسـة عبد اللطيف مرجع سابق ص ١٣١.

وإذا كان الشعر الحر قد تحرر من القافية، فليس معني هذا أنه ألغاها كلية أو تماما إنما اتخذ عدة أشكال ووسائل في قافيته. ولم تعد القافية ضرورية في نهاية السطر الشعري، فربما تأتي القافية بعد عدة أسطر، وربما يمازج القوافي في هذه الأسطر، وربما ابتعد الشاعر عن القافية إذا شعر من خلالها أنها قيد تضيق عليه الانطلاق والإبداع.

ولما كان أبو سنة يمثل حركة الشعر الحر، التي ربما تعمل على تغييب القافية فإننا ينبغي عند دراستنا للقافية في شعره التركيز على ناحتين:-

الأولى : دراسة حروف الهجاء الأكثر ترددا في شعره روي السطر الشعري.

والأخرى : دراسة المقطع الصوتي الأخير في السطر الشعري بصرف النظر عن حروفه.

أما النقطة الأولى: دراسة حروف الهجاء الأكثر ترددا في الروي، فيوضحه الجدول الآتي: (وفيه رتبت الحروف بحسب نسب ورودها):

الحرف	مجموع القصائد	النسبة	صفة الحرف
الراء	٦٢	٢٧,٩	مجهور
النون	٥٨	٢٦,١	"
الميم	٣٩	١٧,٦	"
اللام	٣٥	١٥,٧	"
الهمزة	٣٤	١٥,٣	(*)
الباء	٢٨	١٢,٦	مجهور
الدال	١٨	٨,١	"
القاف	١٠	٤,٥	مهموس
الكاف	٩	٤	"
التاء	٨	٣,٦	"
العين	٦	٢,٧	مجهور
الياء	٦	٢,٧	"
الفاء	٤	١,٨	مهموس
ح - هـ	٣-٣	١,٣ ١,٣	مهموس، مهموس
س- ج-ألف	١-١-١	٤، -٤،-٤،	مهموس، مجهور، مجهور

(*) حرف الهمزة: وصفه بعضهم بأنه صوت، لا مهموس، ولا مجهور، انظر: إبراهيم أنـيس الأصوات اللغوية ص ٩٠ وكذلك أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي ص ١١٢، ومحمد كمال بشر، علم اللغة العام، ص١١٢. ووصفه البعض بأنه صـوت مهمـوس، انظر: عبد الصبور شاهين، القراءات القرآنية في ضوء علـم اللغـة الحـديث ص ٢٤ ووصف بأنه صوت مجهور، انظر: تمام حسان، مناهج البحث فـي اللغـة ص ١٢٥، ومحمد منصف القماطي، الأصوات ووظائفها ص ٥٢.

من خلال جدول القافية[1] يتضح لنا أن أكثـر الحـروف الهجائية استعمالا في الروى عند أبي سنة هو حرف (الراء)، فهو الحرف الأكثر هيمنة في نحو (٦٢) قصـيدة أى بنسـبة ٢٧,٩%، ويأتي في المرتبة الثانية حرف (النون) إذ يسيطر على نحو ٥٨ قصيدة بنسبة ٢٦,١% ويحتل حرف (المـيم) المركز الثالث برصيد ٣٩ قصيدة بنسـبة ١٧,٦%، ويـأتي بعدها (اللام) في ٣٥ قصيدة بنسبة ١٥,٧%، وتأتي بعـدها (الهمزة) في ٣٤ قصيدة بنسبة ١٥,٣%، ثم حـرف (البـاء) في، ٢٨ قصيدة ١٢,٦% ثم (الدال) في ١٨ قصـيدة بنسـبة ٨,١% ويأتي بعدها (القاف)فـي ١٠ قصـائد ٤,٥%، ثـم (الكاف) في ٩ قصائد ٤%،ثم حرف (التاء) فـي ٨ قصـائد

---

(١) ينبغي ملاحظة: أنه فيما يتصل بحروف الهجاء ووقوعهـا رويـا للسطر الشعري عند أبي سنة، سنعتمد في دراستها علـى معـدل تكرار الحرف الغالب في القصيدة، بمعنى أن القصـيدة الواحـدة يظهر فيها أكثر من حرف روي، ولكن قد يبدو من خـلال هـذه الأحرف أن هناك حرفًا أكثر وضوحا واستعمالا من غيره، وقـد يتنازع حرفان في السيطرة على حركة الروي، وسنعتمد على هذه الطريقة – أيضا – عند دراساتنا للمقطع الصوتي الأخير.

بنسبة ٣,٦%، ثم (العين) في ٦ قصائد، ثم (اليـاء) فـي ٦ قصائد أيضا ثم (الفاء) في ٤ قصائد، ثم (الحاء، والهـاء) ٣ قصائد لكل حرف منهما، وأخيرا حروف (السين، والجـيم، والألف) في قصيدة واحدة لكل حرف بنسـبة ٠,٤% لكـل واحد منهما.

ومن خلال هذه الإحصائية يمكن ملاحظة عـدة أشـياء منها:

أ- إن الأصوات المجهورة(*) أكثر هيمنة على القافية من الأصوات المهموسة(*) إذ احتلت الأصوات المجهورة نحو عشرة أحرف من بين ثمانية عشر حرفًا هي جملة الحروف المستعملة رويا في شعر أبي سنة، أي أن نسبة الحروف المجهورة في قافية أبي سنة تزيد على ٥٥% من إجمالي عدد الروي المستعمل لديه، ويرجع ذلك إلى أن الأصوات

(*) الصوت المجهور: هو الصوت الذي تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به.

(*) الصوت المهموس: هو الصوت الذي لا تتذبذب الأوتار الصـوتية حال النطق به، انظر د. كمال بشر، مرجع سابق، ص ٨٧.

المجهورة أوضح في السمع وأقوى من الأصوات المهموسة [1]، وهذا يعني حرص الشاعر على أن يكون إيقاع القافية واضحا في السمع بهدف إحداث التأثير على المتلقي وجذبه إليه.

ب- تتفق نسب استخدام حروف الهجاء رويا في شعر أبي سنه مع نتائج دراسة جمال الدين بن الشيخ عند دراسته لقافية كتب الأغاني للأصفهاني والشعر والشعراء لابن قتيبة، وحماسة أبي تمام، وكذلك شعر البحتري وأبي تمام، فقد اتفقت حروف (الراء واللام، الباء، الميم، الدال، النون) في الصدارة عند أبي سنة، وهى أيضا محل الصدارة في الكتب والدواوين السابقة[2]، كما تتفق نتائج القافية عند

(١) انظر، د. كمال بشر علم اللغة العام ص٨٧ وما بعـدها، إبـراهيم أنيس الأصوات اللغوية ص٢٠ وما بعدها، عبد الحميـد الهـادي إبراهيم الدراسات الصوتية عند علماء العربية، ص ٥٥.

(٢) انظر، جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ترجمـة مبـارك حنون، ص ٢١١.

أبي سنة مع نتائج دراسة د. إبراهيم أنيس[1] عند دراسته لنسب شيوع حروف الهجاء التي تقع رويا في الشعر العربي، وإن اختلفا في نقاط قليلة هي:

١- (الهمزة) مستعملة رويا بكثرة في شعر أبي سنة، وعدها د. إبراهيم أنيس من الحروف متوسطة الشيوع في الروي.

٢- حرف (العين) في شعر أبي سنه يستعمل رويا في دائرة متوسطة، كما أن حرف (السين) من الحروف النادرة رويا في شعره، وعدهما د. أنيس من الحروف الشائعة رويا.

على الرغم من هذا الخلاف، يظل محمد إبراهيم أبو سنة محافظًا على حروف الروي الأكثر هيمنة فـي شـعرنا العربي، وكأنه يمثل امتدادا ليس للتجربة الشـعرية وحـدها، إنما امتداد على المستوى الإيقاعي، مستعملا نفـس الأدوات الصوتية، رغبة منه في التمسك ببعض القديم، بعدما ارتـدى الثوب الجديد وسار على طريق الشعر الحر، وهو في هـذا يعد متمردا بعض التمرد.

---

(١) انظر، د.إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٢٤٨.

المقاطع الصوتية في القافية:

قرر علم اللغة أن أبسط وحدة نطقية هي المقطـع، وأنـه يتفرع إلى أنواع حسب عدد وترتيب الأصوات الداخلة فـي تأليفه، ومن الغريب أن اللغويين والنحاة العرب بقى مفهـوم المقطع مجهولا عندهم، (١) وإن كان علماء العروض قاربوا إدراكه عندما تحدثوا عن تفكيك عناصر تفعيلات البحور إلى تقسيمها إلى أوتاد وأسباب وفواصل، ومـن بينهـا السـبب الخفيف المتكون من حرفين: متحرك وساكن (لم) وهـو مـا يقابل المقطع الطويل المنغلق في اصطلاح علـم الأصـوات الحديث، وبالاعتماد على التعريف المتفق عليه في هذا العلـم يمكن تقسيم المقاطع في اللغة العربية إلى الأضرب الآتية:

١- الضرب الأول المتكون من صوتين (حرف وحركة مقصورة) مثل: بَ بِ ب

٢- الضرب الثاني هو المتكون من صوتين أيضا: (حرف وحركة مد) مثل: ما – مو - مي.

---

(١) حاول ابن رشيق القيرواني في تعريفه فقـال: "المقـاطع أواخـر الأبيات والمطالع أوائلها" المدة ٢١٦/١

٣- الضرب الثالث هو المتكون من ثلاثة أصوات (حرف وحركة وحرف ساكن) مثل: لم – لِم – لُم.

٤- الضرب الرابع هو المركب من ثلاثة أصوات (حرف وحركة ممدودة وحرف ساكن) مثل: "مون" في (صائمون) – "مان" في (صائمان) – "مين" في (صائمين).

٥- الضرب الخامس هو المركب من أربعة أصوات (حرف وحركة وحرفين ساكنين) مثاله: فَعلْ.. نحو (قَتْلْ) وفُعلْ.. نحو (قُفْلْ) وفِعلْ.. نحو (طِفْلْ).

والملاحظ أن النوعين الرابع والخامس لا يوجدان إلا في حالة الوقف، وأن النوع الرابع قد يلتقي فيه حرفان ساكنان بعد الحركة الممدودة؛ وذلك في حالة الإدغام والوقف معـا، نحو: الفار (الفارر) وتلك حالات خاصة بالوقف لا تنـاقض قانون تركيب الكلمة العربية الذي يأبى التقاء ساكنين. وفـي ما عداهما فإن أنواع المقاطع في العربية تنحصر في الثلاثة الأولى، وهي تنقسم باعتبار المدى إلى ثلاثة أقسام:

قصير وهو نوع (بَ – بُ – بِ).

طويل منفتح وهو نوع (ما – مو – مي).

طويل منغلق وهو نوع (لَم – لِم – لُم)[1].

ومن خلال دراسة القافية في شعر أبي سنة يلاحـظ أنـه يركز بدرجة كبيرة على أن ينهي سطره الشعري بسـاكنين (/٠٠)، وهذه القافية المقيدة على الرغم من عدم شيوعها في شعرنا العربي القديم، إذ لا تتجاوز نسبة ٩%[2] فهي تمثـل النسبة الكبرى في شعر أبي سنة، ويعود ذلك إلى أن القافيـة المقيدة تمنح الشاعر حرية أكبر في التعامل مع القافية، ومن ثم مع المعنى، إذ إن حركات الروي (ضمة، فتحة، كسـرة) تمثل - أيضا- قيدا على المبدع، إضافة إلـى قيـد القافيـة والوزن...

(١) انظر: محمد حماسة عبد اللطيف، مرجع سابق، ص ١٠٦.
(٢) وذكر د. إبراهيم أنيس أن نسبة القافية المقيدة في الشعر الجـاهلي ٢%. موسيقى الشعر ص ٢٨٨.

ويمثل أبو سنة -في هذا- رفاقه من الشعراء المعاصرين، إذ إن حركة الشعر الحديث تعتمد على نظام القافية المقيـدة اعتمادا كبيرا[1] رغبة منها في الانفلات من الغنائيـة التـي يحفل بها الشعر القديم.

مثال ذلك: قوله في قصيدة "رؤيا شهيد"[2].

كان نبض القلب يعطيني الدليل	.... فاعلاتْ
لعلامات الشفاء	.... فاعلاتْ
وضلال الحكماء	.... فعِلات
كان صوت الفقراء	.... فعِلات
يتعالى للسماء	.... فاعلاتْ
اغسلوها بالدماء	.... فاعلاتْ

وعلى هذا فيلاحظ أن أكثر المقاطع الصـوتية/الأنسـاق الوزنية التي تأتي في نهايات السطور في شعر أبي سنة هـو ذلك المقطع الزائد الطول (/٠٠) الذي ينتهي بساكنين، ويحتل هذا المقطع النسبة الأعلى في دواوين الشاعر؛ حتى بلغ هذا المقطع أكثر من ٧١% من جملة إنتاج الشـاعر. وتذبـذبت النسبة الباقية بين النسقين (/٠/٠) و(//٠).

---

(١) المرجع السابق، ص ١٣٧.

(٢) تأملات في المدن الحجرية ص ٧٧.

وعندما يختار الشاعر كلمات بعينها لتتبوأ مكانة المقطـع في القافية فانه يختار قدرات كامنة لها فيخرجها عن المعنـى أو المعاني الممكنة لهـا بالاحتكـام إلـى قـوانين المعجـم والتركيب، وهذا ما يجعلها مشحونة بطاقات إيحائيـة أكبـر بكثير مما لو أنها وردت وسط السطر الشعري مثلا.[1]

والناظر في أنواع الكلمات الواردة مقاطع في شعر أبـى سنة يلاحظ تفوقًا تاما ومتواترا للمقاطع الواردة أسماء علـى تلك الواردة أفعالا وحروفًا. بل إن أغلب القصائد تغيب عنها المقاطع الحرفية (جار ومجرور، ضمير) وبعضـها تغيـب عنها المقاطع الفعلية. وإن وجدت فنسبتها ضعيفة جـدا بمـا يسمح لنا بأن نعتبرها هامشية.

إن ما رمناه أساسا من دراسة المقاطع من زاوية الإسمية والفعلية والحرفية هو البحث عما إذا خضع أبـو سـنة فـي شعره لنوعية المقطع في القصيدة القديمة أو خرج عنها، إلا أن الإحصائيات في هذا المجال في حكم المعدومة، وتصفحنا

---

(١) انظر: خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليـل حاوي نموذجا، ص٣٤٠.

لجزء كبير من المدونة القديمة يمكننا من القول بـأن جـزءا كبيرا من الشعر الجاهلي اسمي المقطع، فالمتأمـل فـي درة الشعر العربي القديم أو ما يسمى بالمعلقـات يجـد التفـوق الاسمي في مقاطع القافية على المقاطع الفعليـة والحرفيـة، وهو ما تؤكده مطالع تلك القصائد في قول امرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل[1]

أو قول عمرو بن هند:

ألا هبي بصحنك فاصبحينا

ولا تبقي خمور الأندرينا[2]

أو قول لبيد:

عفتِ الديار محلها فمقامها

بِمَنى تأبَدَ غَولُها فَرِجامها[3]

---

(١) انظر: شرح القصائد التسع المشهورات، للنحاسي ص ٩٥.

(٢) السابق، ص ٣٥٧.

(٣) السابق ص ٦١١.

يلاحظ على مطالع هذه المعلقات وغيرها غلبة الاسـمية على مقاطع القافية، وليس الأمر متعلقًا بالمطلع فقـط، إنمـا متعلق بباقي أجزاء القصيدة.

والمتأمل في شعر أبي سنة يلاحـظ – أيضـا – غلبـة الاسمية على مقاطع القافية، وفي أبيات أبي سنة السابقة مـا يدل على ذلك، فقد وردت القافية (الدليل، الشفاء، الحكمـاء، الفقراء، السماء، الدماء...).

ولا يخفى أن صيغة الاسم تتصف بالثبات، الـذي يؤكـد على عمق الرؤية وثباتها؛ وعلى هذا يمكن القول إن أبا سنة يقترب من الناحية النفسية بالقصيدة العربية القديمة.

وتتعدد أشكال القافية عند أبي سنة، في ظل الحريـة الممنوحة للشاعر المعاصر في تشكيل سطره الشعري، فـي بناء قصيدته ويمكننا رصد أهم أشكال القافية[١] عند أبي سنة كالتالي:

---

(١) اجتهد كثير من الباحثين في تعداد أشكال القافية وتسـميتها، منهـا محاولة د. عمر خليفة بن إدريس في كتابه (في العروض والقافية) فقد أطلق على قوافي شعر التفعلية (القافية المتتابعة، والمتناوبـة، والمتواطئة، والمرسلة). انظر: عمر خليفـة بـن إدريـس، فـي

أ- القافية المتتابعة.

ب- القافية شبه المتتابعة.

ج- القافية البارزة.

د- القافية المقطعية.

ه- القافية الخافتة.

و- القافية المرسلة.

(أ) القافية المتتابعة:

وهي أن تكون جميع قوافي القصـيدة متحـدة الـروي، والقافية المتتابعة نادرة المجيء في شعر أبي سـنة، وتـأتي على مستويين:

العروض والقافية ودراسة حول الشعر العمودي وشعر التفعيلة ص ٢٤٣ وما بعدها. ومنها محاولة د. صالح أبو أصبع في بحث لـه نشر بمجلة كلية التربية بجامعـة الفـاتح – طـرابلس – العـدد العاشر(٧٨ – ١٩٧٩).

الأول : أن تأتي القوافي المتتابعة في نهاية السطر الشعري، وهذا لا يوجد في شعر أبي سنة إلا في قصيدة واحدة هي "في قريتي مرفهة" من ديوانه الأول:

تذكري وأنت في المرآة تصلحين ثوبك الحرير

وتبسمين فـرحـة إذا رأيت حمرة الـزهـور

على الخـدود تـزدهي وفي العيون غردت طيور

وتسكبين فـوق وجهك المضيء مـوجة العطور

تذكرى بأنني هنا مع الذين زيتهم يضئ للعصور[1]

وهذه التجربة لم تتكرر في شعر أبي سنة.

الآخر : هو أن تأتي القوافي المتتابعة في نهايات الجمـل الشعرية، تضم الجملة الواحدة أكثر من جملة فـي أكثر من سطر، متخذة التدوير رباطًا لهذه الجمـل. وهذا أيضا نادر الوجود في شعر أبي سـنة، ولـم يظهر إلا في نتاج الشاعر المتـأخر نسـبيا، ففـي قصيدة "البحر موعدنا" يقول:

---

(١) قلبي وغازلة الثوب الأزرق، ص١٠٦.

البحر موعدنا

وشاطئنا العواصف

جازف

فقد بعد القريب

ومات من ترجوه

واشتد المخالف

لن يرحم الموج الجبان

ولن ينال الأمن خائف[1]

يلاحظ أن القافية (الفاء) لم تظهر إلا في نهايـة الجملـة الشعرية المدورة، ويمكننا القول بأن أبا سـنة ابتعـد عـن الالتزام بالقافية المتتابعة، واتخذ أشكالا أخرى لقافيته، رغبة منه في الفرار والانطلاق نحو آفاق أرحب بدلا مـن قيـود القافية.

---

(١) البحر موعدنا، ص ١٣.

(ب) القافية شبه المتتابعة:

وفي هذه الصورة من القافية يسيطر حرف روي واحـد سيطرة تكاد تكون تامة، باستثناء عدد قليل جدا من السـطور الشعرية، وهي في هذا قريبة الشبه من القافيـة المتتابعـة، ولكنها ليست موحدة القافية كالسابقة ووجد هذا اللـون مـن القوافي في الديوان الأول (قلبي وغازلة الثوب الأزرق)، في قصيدتي "عندما نكون وحدنا"، و"إبريل" وفيهما يسطر حرف الراء على القافية، وقصيدة " الوباء واليمام المهاجر " وفيهـا يسطر حرف (اللام)، وقصيدة "الغرباء" حيث سيطرة الهمزة على قافيتها، وكذلك قصيدة "عيناك" حيث سيطرة (الياء) على القافية، مثل قوله في القصيدة الأخيرة:

عيناك معزوفان للهوى وأغنيه
فؤادي الطروب رعشة على الجفون عاريه
جفناك لو علمت يا حبيبتي
سحابتان ترقدان فوق أوديه
ففتحي العيون إنني
خلقت شاعرا بألف أمسيه[١]

---

(١) قلبي وغازلة الثوب الأزرق، ص ١٨٧.

وتستمر القصيدة التي يبلغ طولها نحو (١٥) بيتًا ملتزمـة إلى حد ما بقافية شبه موحدة في نحو(١٢) سطرا، وتغيـرت الياء/ الروي في ثلاثة أبيات.

ويلاحظ على قصائد هذا النوع من القوافي قصرها النسبي إذا قورنت بطول قصائد الشاعر الأخرى، فقصيدة إبريـل - مثلا - تقع في (١٣) بيتًا، وقصيدة الغرباء تقـع فـي (٢٨) بيتا، وقصيدة الوباء واليمام المهاجر فـي (٢٧) بيتـا، أمـا قصيدة (يتيمة) فتصل أبياتها إلى (٢٠) بيتًـا، كمـا يلاحـظ اختفاء هذا النوع من القوافي بعد ظهوره في الديوان الأول - الصادر في ١٩٦٥ - إذ كان الشاعر في بدء طريقه الشعري ومرحلة المخاض للتجربة الإبداعية، وكـان حينئـذ مـازال متأثرا بالشعر العربي القديم، وسلطان القافية على القصيدة.

وبعد صدور الديوان الأول بدأ الشاعر في التخلـي عـن سلطة القافية في النص، فاختفت القوافي المتتابعة وكذلك شبة المتتابعة، وظل هذا الاختفاء إلى أن عاودت الظهـور مـرة ثانية بدءا من ديوانه السابع البحر موعـدنا عـام ١٩٨٢، إذ نجد أن كل ديوان من الدواوين المتأخرة يحتوى على قصيدة أو اثنتين من قصائد هذا النوع (شبة المتتابع) فنجد مثلا فـي

ديوان البحر موعدنا، قصيدة زمان التعاسة حيث سيطرة حرف السين على القصيدة، ونجد في ديوان مرايا النهار البعيد، قصيدة رحيل، وكذلك قصيدة على حجر في الجحيم وحصار من ديوان رماد الأسئلة الخضراء.

إن عودة الشاعر مرة أخرى لنظام القافية شبة المتتابعة، لا تعني عودته للغنائية أو التزامه بقانون القافية، ولكن، وربما كانت طبيعة التجربة الشعرية هي التي فرضت عليه القافية، الأمر الذي يوضحه، قله القصائد من هذا النوع، إذ لا تتعدى في دواوينه المتأخرة، قصيدة أو اثنتين لكل ديوان.

(ج) القافية البارزة:

وهي تلك القافية التي تتردد في النص الشعري كله دون أن تسجل نسبة مرتفعة جدا تؤهلها أن تكون قافية شبة متتابعة، وعلى هذا فهي قافية مسيطرة إلى حد ما على الأسطر الشعرية سيطرة ملحوظة، ولكن ليست السيطرة الكاملة، لأننا نعثر في قواف أخرى بين جنبات النص، وقد

أطلقت نازك الملائكة على هذا النوع من القوافي "الموشح الحر"[1].

ومن القصائد التي تظهر فيها هذه الصورة، في الديوان الأول قصيدة، (عندما نكون وحدنا) وفيها تسيطر (النون) على نسبة القوافي، وكذلك في قصيدة "الذين يسرقون حبكم" تسيطر (الميم)، وفي قصيدة (القرية المرتعشة) تسيطر (الفاء)، وفي ديوان حديقة الشتاء نجد قصيدة "حديقة الشتاء" حيث سيطرة (الهمزة) على جزء كبير منها، وفي ديوان الصراخ في الآبار القديمة قصيدة أسماك البحر الميت حيث تسيطر (الكاف) وكذلك قصيدة "غزلية" في ديوان أجراس المساء حيث تسيطر (الكاف) على أكثر من ٥٠% من نسبة القوافي في الأسطر الشعرية.

مثال ذلك قوله في قصيدة (الذين يسرقون حبكم)[2].

لا تسلموا إليهم وقلوبكم

ولو أتى النهار شافعا لهم

---

(١) نازك الملائكة: سيكولوجية الشعر، ص ٨١.

(٢) قلبي وغازلة الثوب الأزرق، ص ٤٣.

ولو بكى الصفصاف في عيونهم

لأنهم سيسرقون حبكم

وفي المساء يخدعونكم

عبرت في زوارق الغناء

خليجهم

وقلت نلتقي بساحة الضياء

لكنني رأيتهم

قد أحرقوا على شواطيء الخليج ربهم

رأيتهم هناك يرفضون أن يصافحوا السماء

يلاحظ سيطرة (الميم) على أسطر القصيدة إضـافة إلـى وجود قواف أخرى.

(د) القافية المقطعية(*):

تلك القافية التي تظهر في نهايات الأشطار أو الأبيات في نظام الرباعيات أو الخماسيات أو السداسيات، كما استخدمها الأندلسيون والمهجريون ثم جماعة الديوان وكثير من جماعة أبوللو. والمقطع هنا مجموعة من الأبيات ذات القافية الموحدة، وتعرف في الإنجليزية بـ: Strophic مثال ذلك قصيدة "رباعيات"[1] إذ تظهر فيها عدة قوافٍ، فالقصيدة تتكون من ستة مقاطع، لكل مقطع حرف روى يغاير المقطع الأخر، وتتبلور حروف الروي فيها في ستة أحرف هي (م، ل، د، ن، ع، ج) يقول فيها:

قلبي يرفرف في غمامه
قمر ينوح على حمامه
ألقته بين شباكها
ومضت ولم تترك علامه

(*) المراد بالمقطع هنا مجموعة الأبيات ذات القافية الموحدة، وليس المقطع بمعنى مجموعة الحروف التي تتكون منها القافية كما حددها الخليل بن أحمد.

(١) البحر موعدنا، ص ٦٧.

ثم ينتقل إلى مقطع آخر، وتغادر فيه (الميم) مركز القافية، لتحل محلها الأحرف الأخرى.

وتمثل هذه القافية أيضا قصيدة "مرايا الزمـان"[1] وفيهـا تظهر أحرف (ف، د، الهمزة، ل، ن، ف)، وهي تتألف مـن ستة مقاطع، لكل مقطع حرف روي واحد، يغـاير المقطـع الآخر، وتمثل قصيدة الإسكندرية[2] -أيضا- هـذه القـوافي المقطعية من خلال الحروف (ر، هـ، ر، ر).

ويلاحظ أن كثيرا من هذه المقاطع التي تتألف منهـا القصائد السابقة يتخللها سطور شعرية لا تتفق مـع حـرف الروي المسيطر على هذا المقطع.

وعلى هذا، فالمقطع الواحد له روي واحد باستثناء سـطر شعري أو سطرين هو في هذا يتفـق مـع بعـض الشـعر الأندلسي (الموشح) وكثير من المهجريات وما على منوالهـا في شعر الرومانسيين.

---

(١) نفس المصدر، ص ٩٧.

(٢) مرايا النهار البعيد، ص ٣١.

(هـ) القافية الخافتة:

يقصد بها عدم وضوح القافية، فهي خافتة الـنغم داخـل القصيدة، ومغيبة داخل السطر الشعري، فالقصـيدة الواحـدة يتنازع فيها أكثر من حرف يحاول الحضور والظهور قافية، ولكن يفشل في ذلك؛ لأن هذه الأحرف - المتنازعة - تظهر بنسب قليلة في القصيدة. وهذه القافية توجد في كل دواويـن الشاعر، باستثناء الديوان الأول، ففي قصيدة " مائدة الفـرح الميت " من ديوان أجراس المساء، يقول:

ينبت ظلي في مرآة الحائط

ينبت ظلك في مرآة السقف

نتواجه، نجلس

نقتسم الصمت، وأقداح الشاي البارد

تفصلنا مائدة الفرح الميت

تتحرك فينا أوراق خريف العام الماضي

تتعرى أغصان العزلة

وتهمهم بين جوانحنا الأسئلة البلهاء

من أين، وكيف، لماذا

يضحك في أعيننا الدمع......

نجد في المقطع السابق، أن كل بيت أو سطر شعري ينفصل عن السطر الأخر، ويتخذ له قافية تغاير السطر اللاحق، ويرجع ذلك إلى أن الموقف، والجو الذي يتحدث عنه الشاعر يوحي بتصرم الصلات، وتقطع الروابط، ومن ثم جاءت الجمل الشعرية لتعكس هذا الجو الثقيل وتوحي بعدم الترابط، وانقطاع الصلات اللغوية، ومن ثم تفتت القافية على سطور القصيدة، واختفت في داخلها.

وعلى هذا يمكن القول إن خفوت القافية وعدم ظهورها إنما يكمن في تلك القصائد التي لا تحتاج إلى إيقاع شعري بارز؛ وذلك لأن طبيعة التجربة الشعرية فيها تتناسب مع تدفق العبارة، وانسيابها دون وقفات موسيقية عالية تدل عليها القافية. فقصائد الشاعر التي بها مسحة حزن أو يأس، هذا الحزن أو اليأس يجعل وجدانه مشغولا بهمومه الداخلية، وحالة التوتر التي يعانيها، وهذا يدفع الشاعر إلى عدم الاكتراث بالقافية؛ لأنه منهمك كليا في التعبير عما بداخله.

(و) القافية المرسلة:

وفي هذا الشكل من القافية تتردد عدة قواف على امتـداد القصيدة، تتنازع فيها بعض الأحرف السيطرة على نهايـات الأسطر الشعرية، فالقافية في هذا الشكل واضحة، فهي عـدة قواف تتشابك وتتآلف علاقاتها، فقد تتتابع هذه القوافي، وقـد تتداخل، وهذا الشكل من القافية يعد أوسع الأشكال الفنية في شعر محمد إبراهيم أبى سنة، وهـو يهـيمن علـى معظـم دواوينه، إذا إننا في كل ديوان من دواوينه نجد أصداء لهـذه القافية. ومن تلك القافية -مثلا- قصيدة "هواجس ليلية".

هذا تمام الليل..

تتجه النجوم إلى مخادعها

تدندن آخر الأحزان

يحترق الكمان

في غرفة الذكرى وتزدهر الدموع

سور من الليل العميق...

يحيط أزهار الشموع

نهر من الأعشاب والورق

المسافر في الشتاء

بين الأعاصير التي تلد المخاوف والصراخ

تصحو الأساطير الحزينة والمراثي[1]

يلاحظ في الأبيات السابقة، أن هناك أكثر من حرف يحاول السيطرة على مكان الروي، ولكنه يفشل في السيطرة عليها هذه الأحرف هي (ن، ع، ق) واكتفت الأحرف الأخرى بمجرد الحضور في بيت واحد.

والمتأمل لأشكال القافية في شعر أبي سنة، يلاحظ أن اختلاف حرف الروي بينهما، لا يمنع اتفاق الصيغ الوزنية، ذلك أن أبا سنة رغم تخليه عن المفهوم القديم للقافية بحروفها، وحركاتها المعروفة، فإنه يحاول إيجاد قافية أخرى غير ملحوظة وغير بارزة إلا بعد تأمل وفكر، إذ إن الصيغ الوزنية تكاد تحل محل حرف الروي في إحداث إيقاع مباشر في داخل النص الشعري كله، ولتوضيح ذلك يمكننا تطبيقها على النموذج التالي، يقول أبو سنة:

١- وتعلن للصبح أن الظلام.

---

(١) تأملات في المدن الحجرية، ص ١٣١.

٢- يطالب بالعرش حتى تكف العيون..

٣- عن الحلم بالضوء حتى يظل النهار.

٤- سجين القواقع بين الكهوف.

٥- وتعلن أن المحبة ماتت.

٦- وأن القلوب ارتدت حقدها.

٧- لتعبر نهر السموم.

٨- وأن العدالة في القيد تبكي.

٩- ويجلدها بالسياط القضاه[1].

فالقافية في الأبيات السابقة قافية مرسلة، يغيب فيها حرف الروي عن الظهور والسيطرة، ويستقل كل سـطر شـعري بحرف رويه، ومن ثم غاب عـن المتلقـي إيقـاع النهايـة المتوقع/ القافية، ولكن الشاعر، هجر القافية بإيقاعها البارز، إلى إيقاع آخر، وهو اتفاق الصيغ الوزنيـة، فلـو لاحظنـا السطور رقم (٣، ٤،٧،٩) فنجد أن حرف الروي فيها يختلف من سطر إلى آخر، وهي على الترتيـب (ن، ر، ف، م،ت)، ورغم هذا الاختلاف من سطر لآخر، فإن هذه السطور بينها

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٧.

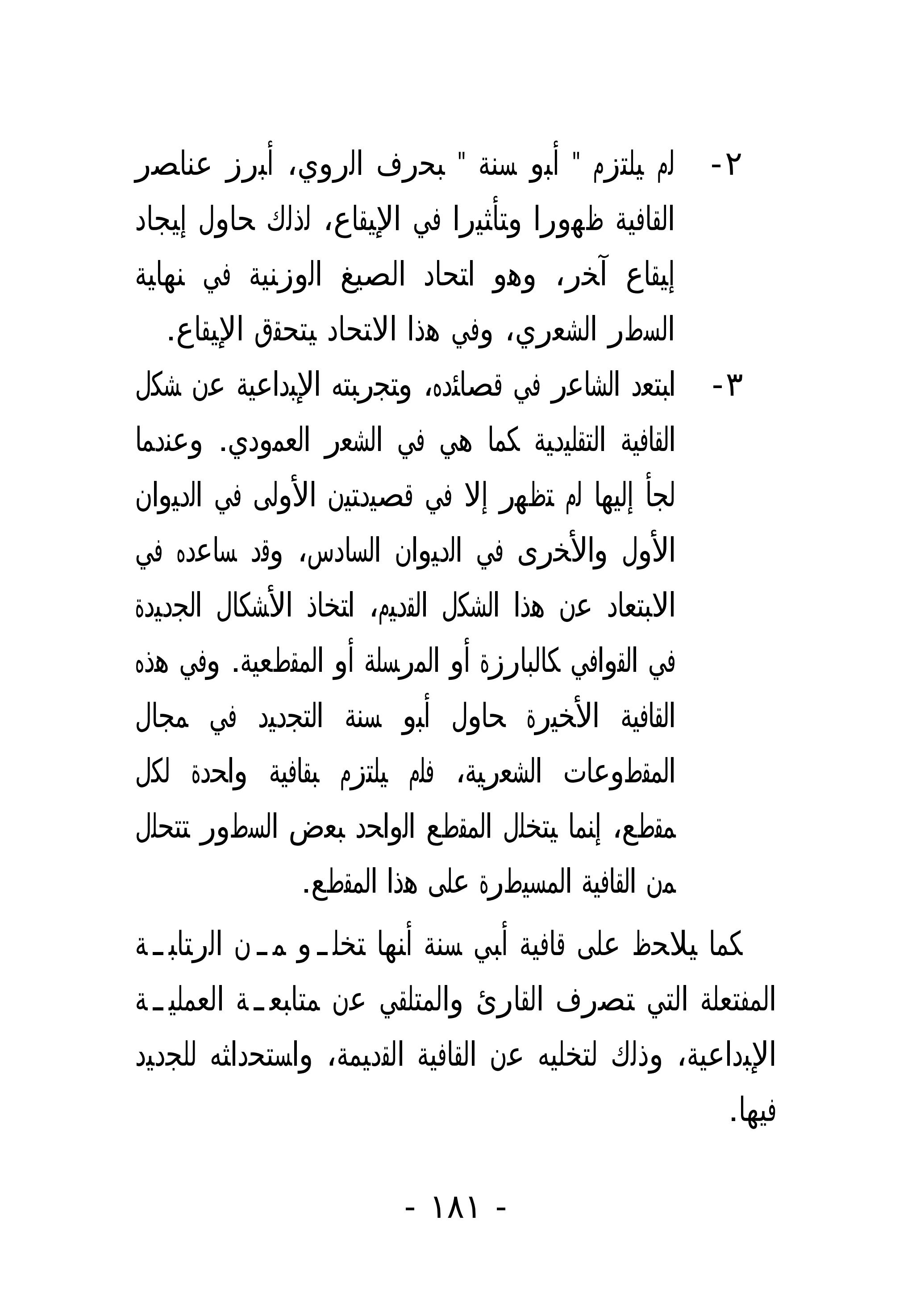
اتفاق في الصيغة الوزنية؛ وذلك لأنها تتفق في أن نهاية كل سطر تنتهي بـ (فعولْ//٠٠)، ويتفق البيتـان (٥، ٨) فـي صيغة (فعولن//٠/٠)، رغم اختلاف حرف الروي.

هذا ما يفعله محمد إبراهيم أبو سنة في القافية المرسـلة، تعويضا عن فقدان الإيقاع الناتج عن عـدم تكـرار حـرف الروي. أما بقية أشكال القوافي لديه، فهو أحيانًا يذهب إلـى الإيقاع البارز من خلال هيمنة القافية، وأحيانـا يلجـأ إلـى الإيقاع البارز من خلال المحافظة على القافية، واتحاد الصيغ الوزنية.

وأحيانا أخرى يلجأ إلى إيقاع يغاير به إيقاع القافية، وذلك من خلال اتحاد الصيغ الوزنية، كما في المثال السابق.

ويتضح من دراستنا للقافية عند أبي سنة ما يلي:

١- إن القافية -بصفة عامة- تلعب دورا أساسيا في بنية القصيدة عند أبي سنة، فهو لم يتخل عنها مطلقًا، بل نوع من أشكالها، واستحدث أشكالا غير المعروفة لدينا في عروض الخليل.



٢- لم يلتزم " أبو سنة " بحرف الروي، أبرز عناصر القافية ظهورا وتأثيرا في الإيقاع، لذلك حاول إيجاد إيقاع آخر، وهو اتحاد الصيغ الوزنية في نهاية السطر الشعري، وفي هذا الاتحاد يتحقق الإيقاع.

٣- ابتعد الشاعر في قصائده، وتجربته الإبداعية عن شكل القافية التقليدية كما هي في الشعر العمودي. وعندما لجأ إليها لم تظهر إلا في قصيدتين الأولى في الديوان الأول والأخرى في الديوان السادس، وقد ساعده في الابتعاد عن هذا الشكل القديم، اتخاذ الأشكال الجديدة في القوافي كالبارزة أو المرسلة أو المقطعية. وفي هذه القافية الأخيرة حاول أبو سنة التجديد في مجال المقطوعات الشعرية، فلم يلتزم بقافية واحدة لكل مقطع، إنما يتخلل المقطع الواحد بعض السطور تتحلل من القافية المسيطرة على هذا المقطع.

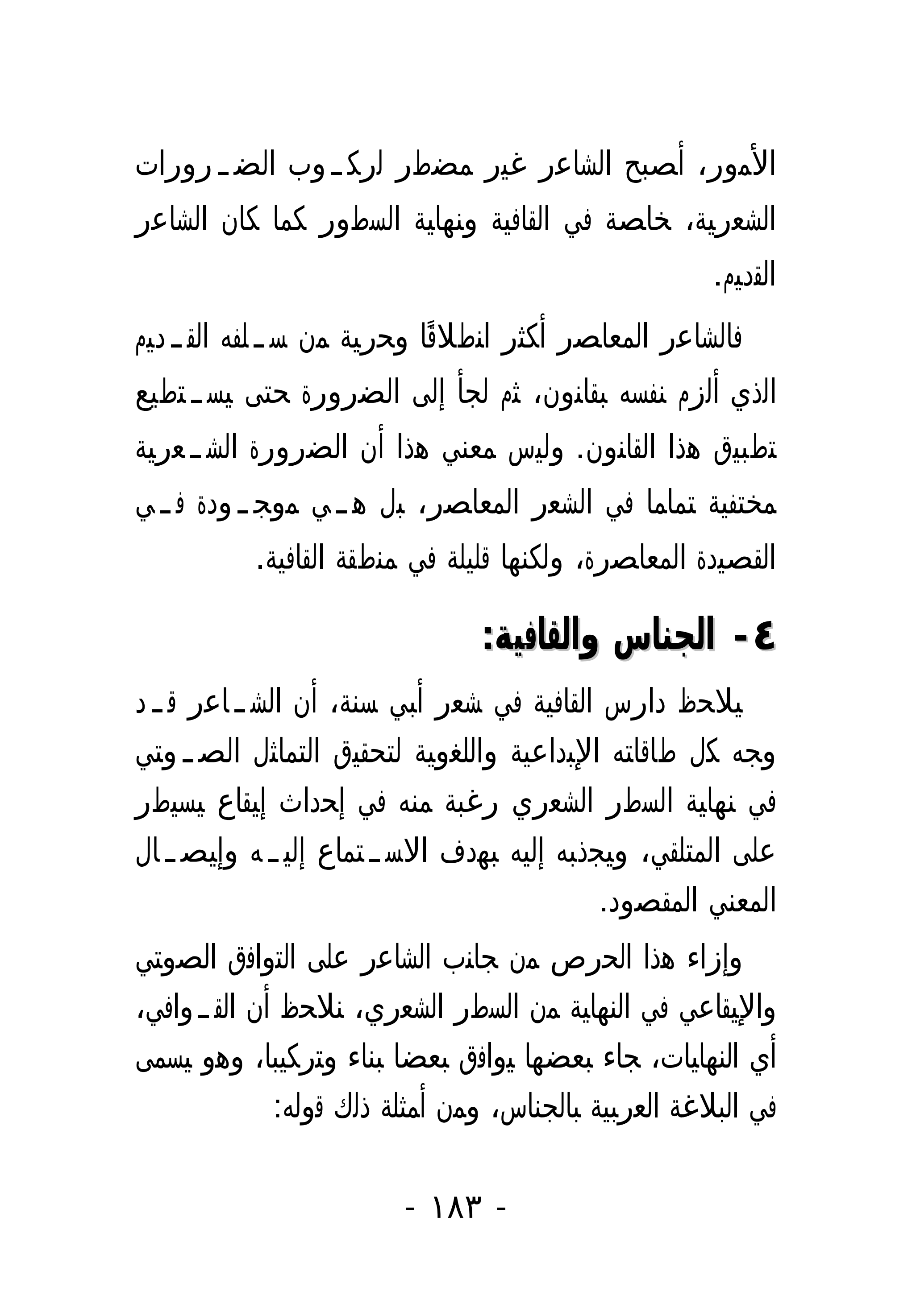
كما يلاحظ على قافية أبي سنة أنها تخلـو مـن الرتابـة المفتعلة التي تصرف القارئ والمتلقي عن متابعـة العمليـة الإبداعية، وذلك لتخليه عن القافية القديمة، واستحداثه للجديد فيها.

ولا شك أن القافية الشعرية بنظامها القديم كانت تفـرض على المبدع نظاما يجب التزامه في كل قصيدة، بحيث تـأتي الكلمة الأخيرة في البيت، توافق فـي حركتهـا الأعرابيـة وتركيبها الصوتي كل نهايات الأبيات فـي القصـيدة، ولـذا يضطر الشاعر إلى تغيير تركيـب الجملـة، أو لاختصـار الكلمات أو إضافة حرف أو أكثر أو يضطر لحذف حـرف من الكلمة الأخيرة لتوافق قافية القصيدة، أو يسكن متحركًا أو يحرك ساكنا، الأمر الذي جعل للشـعر ضـرورة يسـتطيع الشاعر من خلالها تجاوز القواعد المألوفـة "فقـد أجـازت العرب في الشعر مالا يجوز في الكلام، اضطروا إلى ذلك أو لم يضطروا إليه"[1].

ولكن الأمر في الشعر المعاصر (شعر التفعيلة - الشـعر الحر) يختلف عن ذلك اختلافًا كبيرا، إذ إنه في ظل الحريـة الممنوحة للشاعر المعاصر في التعامل مع القافية كيفما شاء، وفي ظل نظام السطر الشعري، الذي قد يطول وقد يقصـر وعدم التزامه بعدد معين وثابت لتفعيلات البيت، في ظل هذه

---

(١) ابن عصفور الأشبيلي، ضرائر الشعر، تحقيـق: السـيد إبـراهيم محمد، ص ١٣.

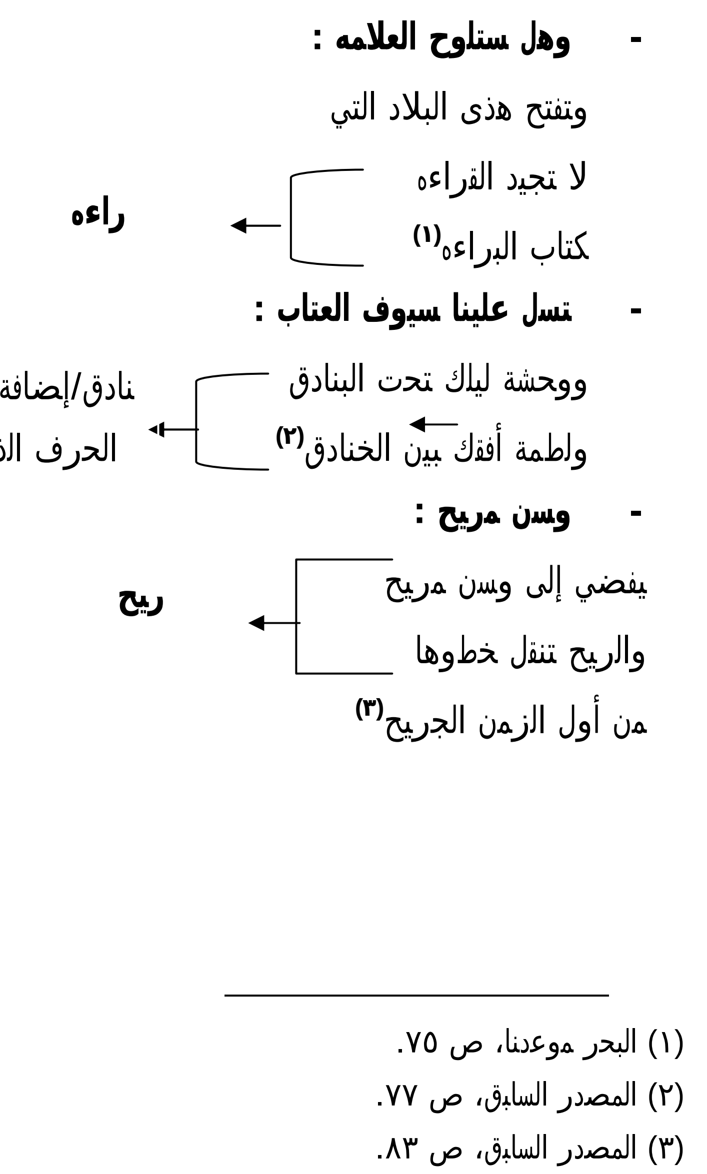

الأمور، أصبح الشاعر غير مضطر لركـوب الضـرورات الشعرية، خاصة في القافية ونهاية السطور كما كان الشاعر القديم.

فالشاعر المعاصر أكثر انطلاقًا وحرية من سـلفه القـديم الذي ألزم نفسه بقانون، ثم لجأ إلى الضرورة حتى يسـتطيع تطبيق هذا القانون. وليس معني هذا أن الضرورة الشـعرية مختفية تماما في الشعر المعاصر، بل هـي موجـودة فـي القصيدة المعاصرة، ولكنها قليلة في منطقة القافية.

٤- الجناس والقافية:

يلاحظ دارس القافية في شعر أبي سنة، أن الشـاعر قـد وجه كل طاقاته الإبداعية واللغوية لتحقيق التماثل الصـوتي في نهاية السطر الشعري رغبة منه في إحداث إيقاع يسيطر على المتلقي، ويجذبه إليه بهدف الاسـتماع إليـه وإيصـال المعني المقصود.

وإزاء هذا الحرص من جانب الشاعر على التوافق الصوتي والإيقاعي في النهاية من السطر الشعري، نلاحظ أن القـوافي، أي النهايات، جاء بعضها يوافق بعضا بناء وتركيبا، وهو يسمى في البلاغة العربية بالجناس، ومن أمثلة ذلك قوله:



- **وهل ستلوح العلامه :**

وتفتح هذى البلاد التي

لا تجيد القراءه

كتاب البراءه(1)

راءه

- **تسل علينا سيوف العتاب :**

ووحشة ليلك تحت البنادق

ولطمة أفقك بين الخنادق(2)

نادق/إضافة إلى حركة الحرف الذي يسبقها

- **وسن مريح :**

يفضي إلى وسن مريح

والريح تنقل خطوها

من أول الزمن الجريح(3)

ريح

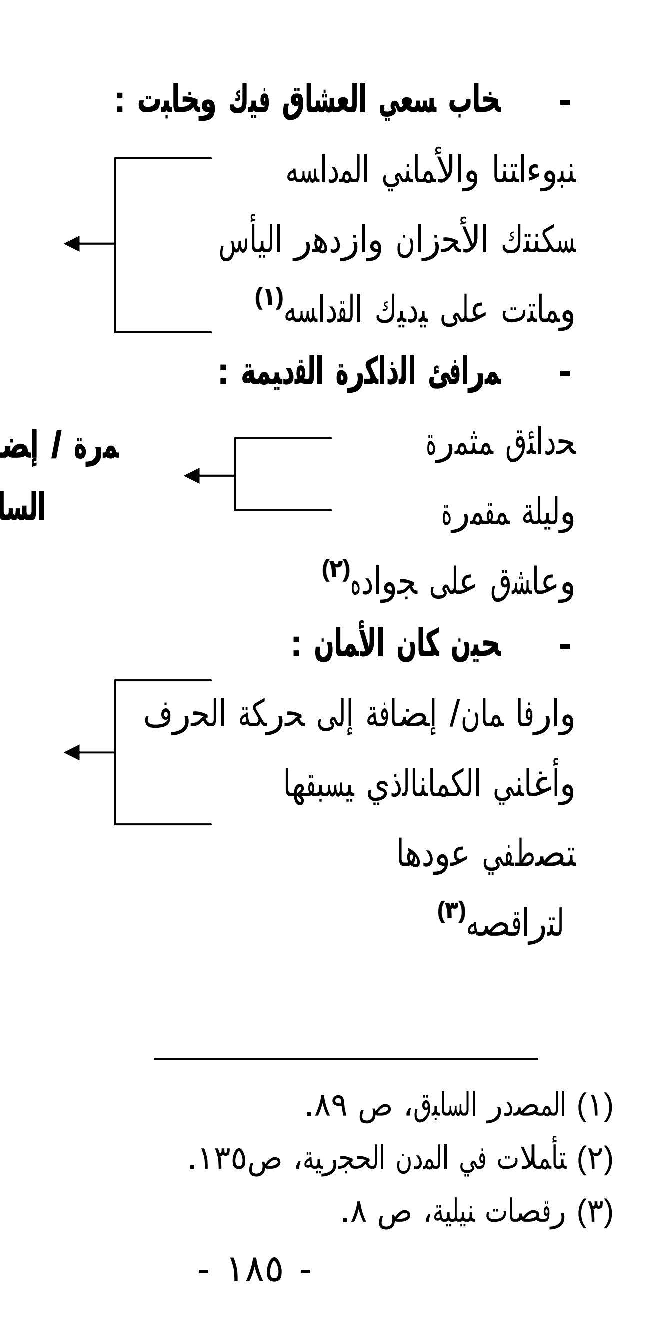
---

(1) البحر موعدنا، ص ٧٥.

(2) المصدر السابق، ص ٧٧.

(3) المصدر السابق، ص ٨٣.

- خاب سعي العشاق فيك وخابت :



نبوءاتنا والأماني المداسه
سكنتك الأحزان وازدهر اليأس
وماتت على يديك القداسه[1]

- مرافئ الذاكرة القديمة :

حدائق مثمرة
وليلة مقمرة
وعاشق على جواده[2]

- حين كان الأمان :

وارفا مان/ إضافة إلى حركة الحرف
وأغاني الكمانالذي يسبقها
تصطفي عودها
لتراقصه[3]

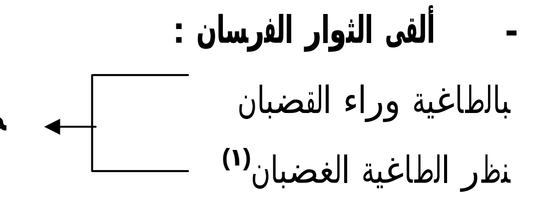
---

(١) المصدر السابق، ص ٨٩.

(٢) تأملات في المدن الحجرية، ص١٣٥.

(٣) رقصات نيلية، ص ٨.

- ألقى الثوار الفرسان :



هذا إضافة إلى الكثير من الأمثلة التي تزخر بها دواوينه. وليس معنى ذلك أن هذا اللون من القوافي المتجانسة موجود في كل قصائد الشاعر، إنما هذه القوافي ظاهرة في قصائده لا ينبغي إهمالها، ويرجع ذلك إلى حرص الشاعر على إحداث الإيقاع من فترة لأخرى، حتى لا يمل المتلقي من خفوت الإيقاع أو من وضوحه وكثرته في القصيدة، فيعمل أبو سنة على إحداث تلك الهزة الإيقاعية التي من شأنها إيقاظ المتلقي بعد تلقيه هزة الجناس في القافية وذلك بعد فترة ركود لم يلحظ المتلقي الإيقاع من خلالها.

إذا كان أبو سنة اهتم اهتماما كبيرا بالقافية وأعطاها عناية خاصة، في ظل هذا الاهتمام الكبير، فإننا نلحظ الجناس يختفي أو يكاد أن يختفي في داخل السطر الشعري، فيمكننا العثور على التجانس الصوتي داخل حشو السطر الشعري، ولكن على فترات متباعدة، وفي قصائد ليست كثيرة، ومن ذلك مثلا قوله:

---

(١) مرايا النهار البعيد، ص ٩٦.

- **آه لا أستطيع التكهن بالغد :**

هذه القطارات زاعقة

والمطارات خانقة

والليالي طيور[1]

- **راحل.. تضاريس جسمك :**

تتبعه حيث راح[2]

- **أتستطيع صيحتك :**

أن تحمي اخضرار غابة الأمل

لكي يصير سيدا على مصيره الإنسان

- **الأنهار تسيل :**

والأشجار تميل

والقلب يصلي حين تقول[3]

---

(١) مرايا النهار البعيد، ص ٨.

(٢) المصدر السابق، ص ١٠.

(٣) مرايا النهار البعيد، ص ١٠٣.

وعلى الرغم من ندرة الجناس في حشو السطر الشـعري عند أبي سنة، وأنه لا يعد من المكونات الأساسية فـي بنيـة النص الشعري لديه، فإنه رغم هذا لا يمكن إغفاله، أو إهمال قيمته الفنية في النص. فالجناس في النص الشعري لا يمكـن النظر إليه على أنه مصادفة أو ضرورة لجأ إليهـا الشـاعر مضطرا؛ ذلك لأن الجناس يتفاعل مع غيره مـن الأنمـاط القائمة على التوافق الصوتي في بناء النص الشعري وإنتـاج دلالته، إضافة إلى الناحية الموسيقية والإيقاعية. ولذلك كانت دعوى النقاد القدماء إلى عدم تصيد الجناس، حيـث إنـه لا يقصد لذاته، إنما يقصد لإيقاعه ومعناه، فالجملة التي تطلبـه، بل تلح في طلبه لإتمام المعنى المقصـود... "إنـك لا تجـد تجنيسا مقبولا، ولا سجعا حسنًا حتى يكون المعني هو الـذي طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلا ولا تجد عنه حولا "[1].

كما يزيد الجناس الإحساس بموسيقى الصوت[2].

---

(١) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة تحقيق هـ. ريتر، ص ١٠.

(٢) د. مدحت الجيار، موسيقى الشعر العربي – قضايا ومشكلات، ص ٢٣٧.

وإذا كانت وظيفة الجناس، وظيفة مزدوجة من الناحية الدلالية والناحية الإيقاعية، فيمكن تطبيق ذلك على النموذج التالي:

لا يشغلني الآن العشق

يشغلني يـا سيدتـي

العتق(١)

في النص السابق، بينما يعلن الشـاعر عـن طموحاتـه وأمانيه في الحياة، ويحلم أن تتحقق الحرية وتـتحطم القيـود والحواجز التي تكبل الإنسان وتمنعه من ممارسة أحاسيسـه الداخلية، فالشاعر مهموم باكتشاف ذاته (الإنسـانية)، تقـف (هي) لتحاول السيطرة والهيمنة عليه وشده نحو دائرة العشق واللذة الحسية. والنص يجمع بين كلمتي (العشق) و(العتـق) في سياق واحد. فمع أن الكلمتين تتوازيان صوتيا من خـلال (العـ/ق) إضافة إلى التماثل الحركي على هذه الأحرف في الكلمتين، فإننا نجد أن كل كلمة منهما تنتمي إلى دائرة دلالية تغاير الأخرى. فالأولى (العشق) رغبة داخلية ذاتية نحـاول من خلالها الاتصال بالمحبوب، أما الأخرى (العتـق) فهـي طموح نحاول من خلاله الانفصال عن الواقع.

---

(١) مرايا النهار البعيد، ص ٥٨.

وهكذا نرى أبا سنة ينطلق فـي إبداعـه الشـعري مـن التماثلات الصوتية ولا يقصد بها هـدفًا إيقاعيـا أو جرسـا موسيقيا فقط، إنما يهدف من ورائها إنتاج دلالـة وإيصـال معنى كامن في داخله.

٥- التصريع والتقفية:

اعتمد الشعر التقليدي - على التصريع[١] والتقفية لكونهما من الوسائل المحققة للإيقاع الواضح.

ولما كان الشعر المعاصر قد تحرر من نظام الشـطرين، فإنه يمكننا نقل التصريع والتقفية بمعناهما إلى اتفاق السطرين الأول والثاني من القصيدة في الحرف الأخير (الروي).

---

(١) التصريع: هو اتفاق الضرب والعروض وزنًـا ورويـا وإعرابـا بالزيادة أو النقصان. أما إذا كان كلاهما يساوي الآخر بالتساوي لا زيادة ولا نقصان، فهي إذن التقفية. انظـر: معجـم مصـطلحات العروض والقافية ص ٦٧.

ويمكننا ملاحظة أن كثيرا من الشعراء المعاصرين يقبلون على تصريع مطالع قصائدهم -وإن اختلف حرف الروي بعد ذلك-، ويرجع ذلك لارتباط التصريع بالقافية التي هي جـزء من محددات النص الشعري في مقابل النص النثري. ويذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك (التصريع)، لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية، فكلما كـان الشـعر أكثـر اشتمالا عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج لـه عـن مذهب النثر[1].

وينبغي ملاحظة أن بنية التصريع والتقفيـة فـي الشـعر المعاصر تغاير بنيتها في الشعر العمودي، إذ إنها في الشـعر العمودي، تأتي في البيت الواحد/الأول. لكنها تأتي في الشـعر المعاصر، في سطرين وأحيانا في أكثر من سطرين، وذلك في إطار حرية الشاعر في تشـكيل سـطره الشـعري موسـيقيا وكتابيا، فربما يعمل الشاعر على تجزئة سـطره الشـعري، فيأتي السطر الواحد على سطرين أو أكثر، مثل قول أبي سنة:

(١) انظر، قدامه بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: د. محمد عبد المـنعم خفاجي، ص ٩٠.

حـالك كالمرايا التي تعكس

الليلَ. حالك يا زمان التعاسه

كل مـا فيك كـاذب ومهين

وممعن في الخساسه[1]

فالمتأمل في السطرين الأول والثاني/ يلاحظ أنهما سـطر واحد، ويمكن كتابته كالتالي "حالك كالمرايا التي تعكس الليل حالك يا زمان التعاسة".

وكذلك السطران الثالث والرابع فهما سطر واحد.

مثل هذه الحرية التي يلجأ إليها الشاعر عند كتابة سـطره الشعري، ينبغي مراعاتها عند دراسة التصـريع والتقفيـة، بمعني أنهما ربما يتأخران عن السطرين الأول والثاني إلـى السطرين الثالث والرابع(*) مثلا، أو بعد ذلـك عنـدما يمتـد التركيب أو يحدث تدوير لمسافة بعيدة بين السطور الشعرية.

ومن ذلك مثلا قوله في قصيدة "أبي"

تفتح زهر الكلام على حافة الصمت

أورق قـلـب الـظـلام

وأينع قلـبي هنا وردة مـن غمام[2]

---

(١) البحر موعدنا، ص ٨٩.

(*) التصريع كما عرفه القدماء لا يكون إلا في مطلع القصيدة.

(٢) مرايا النهار البعيد، ص ٧٩.

يلاحظ أن السطرين الأول والثاني، هما في الحقيقة سطر شعري واحد، فالعبارة ممتدة بفعل التدوير إلـى سـطرين، وعلى هذا فحرف الروي واحد، وهو (الميم) فـي السـطر الأول (الظلام) على الرغم من مجيئه كتابيـا فـي السـطر الثاني. أما البيت الثاني فهو ممتد إلى حرف الروي (المـيم) في (غمام).

وكذلك يمكن ملاحظته – أيضا – في قوله:-

كل هذا التراب الخريفي

يضحك فـي سخـريه

حـين يمضـي وحيدا

بـ ـ ـعـ ـ ـيـ ـ ـدا

إلـى الجهـة الثانيه[1]

يلاحظ أن السطور الخمسة السابقة، عبارة عن سـطرين، ولكن لجأ الشاعر للتجزئة ربما لتخفيف حدة الإيقاع، ولـذلك يمكن كتابة الأسطر هكذا:

كل هذا التراب الخريفي يضحك في سخريه

---

(١) رقصات نيلية، ص ٥٣.

حين يمضي وحيدا بعيدا إلى الجهة الثانيه

ولذلك نجد أن إيقاع النهاية (حرف الروي)، يتحد في البيتين أو السطرين في القصيدة، وتوجد نماذج مماثلة لهذه المطالع في قصائد: "صرخة الوداع"(١) و"وطن يقوم من المنام"(٢)، و"النجم يصرخ في السماء"(٣)، و"جسور من الدمع"(٤)... وغيرها.

ويلاحظ اهتمام محمد إبراهيم أبي سنة بالتصريع والتقفية الأمر الذي نجده في كثير من قصائده، ففي الديوان الأول - مثلا - ما يقرب من ٩٥% من قصائد الديوان جاءت مصرعة ومقفاة، ليس معنى هذا أن كل دواوينه تحفل بهذه النسبة العالية، إنما هناك دواوين أخرى تقل فيها عن النسبة السابقة، ولكنها - أي الدواوين - لا تخلو مطلقًا من هذين اللونين من الألوان الإيقاعية، وهذا يؤكد أن أبا سنة كان يحفل بالإيقاع البارز الواضح وذلك لقيمة الإيقاع والتقفية لدى المتلقي، مع ملاحظة أنه بدأ يعتمد على الجملة الممتدة الطويلة في أعماله الشعرية الأخيرة، فبدأت حدة الإيقاع والتصريع في الذبول والخفوت في تلك الأعمال.

---

(١) أجراس المساء.

(٢) البحر موعدنا.

(٣) تأملات في المدن الحجرية.

(٤) رماد الأسئلة الخضراء.

وإذا كان التوافق والتماثل الصوتي يلعب دورا أساسيا في اختيار الشاعر لبنية قصيدته الشعرية، المتمثل كما سبق في التصريع والتقفية واتفاق حرف الروي -أحيانا- في داخل القصيدة، فإن ذلك لم يمنع الشاعر من الاهتمام والعناية بحشو السطر الشعري بتوافقاته الصوتية، في محاولة منه لتعويض الإيقاع الذي ربما لم يكن ظاهرا أو بارزا.

ولذلك بدأ أبو سنة في التركيز على السطر الشعري، محاولا خلق قافية داخلية، شأنها في ذلك شأن السجع في النثر، وهكذا اعتمد أبو سنة - أحيانًا - إلى السجع في الشعر.

ويمكن ملاحظة أن القافية الداخلية – السجع - ربما تأتي داخل السطر الشعري الواحد، ومن أمثلة ذلك قوله:

١- **يعشش فوق العيون**

يهز التراب، ويحيي اليباب

٢- **وما فررت، أو جبنت أو كذبت**

٣- **والناس يرقصون في الأدغال**

يتاجرون - يقتلون - يسرقون

٤- **والأطباء - يجيئون - يروحون- يذيعون**

إن هذا الداء في القلب وإن اليأس حل والسماء[1]

يلاحظ في الأمثلة السابقة أن السجع - القافية الداخليـة - لم يتعد السطر الشعري الواحد، فيأتي السطر محتويا علـى السجع، إضافة إلى اتصاله بالأسطر الأخـرى مـن طريـق القوافي الخارجية.

لم يتوقف أبو سنة عند هذا الحد، بل تعدى بتلك القافية إلى أكثر من السطر الشعري، مع ملاحظة أنه ليس شرطًا ارتباط تلك الأسطر بالتدوير، فربما يأتي السجع في سطور شـعرية مدورة، وأحيانا أخرى تأتي القوافي في سطور غير مدورة، مثال ذلك قوله:

مسلحـان بالـجـمـال والألـم
محـيران فـالشجـاع والجـبان
يستبسلان لحـظـة ويـرجـعان
مغامران يملكان في حديقة الزمان
الأمـر بـالإثـمـار والإمحال[2]

(١) الأعمال الكاملة ص ٦٩٦، ٤٤٥، ٤٤٠.

(٢) الأعمال الكاملة، ص ٣٥٦.

فقد استخدم السجع - القافية الداخلية - عبر عدة سـطور وذلك في (مسلحان، محيـران، يستبسـلان - يرجعـان - مغامران - يملكان - الزمان)، فالشاعر لم يكتف بـالقوافي الخارجية، إنما تعداها إلى السجع - القوافي الداخلية - التـي من شأنها إحداث الإيقاع.

وللسجع مكانته العظيمة في كونه مكونًا أساسيا فـي بناء النص، وإنتاج دلالته وحضوره الإيقـاعي والموسـيقي، ففي قولـ ـه:

كنت تبكـين، وكانـوا يـرقـصـون

كنت تبكين على النيل، ويبكيك الفرات

كل شيء يرسم اللعنة فـوق الكلمات(١)

نلاحظ في السطر الأول جملتين، تبدأ كل منهمـا بالفعـل (كان)، ثم يأتي بعدها (الفعـل المضـارع) فـي (تبكـين) و(يرقصون)، كلاهما ينتهي بحرف (النون) المسبوق بحرف (مد) وكلاهما يبدأ بحرف (مفتوح ثم يليه حرف ساكن). ففي ظل التوافق النغمي والصوتي بين الفعلين، وفي ظل المفارقة

(١) تأملات في المدن الحجرية، ص ٧٧.

الدلالية بينهما (الرقص/ البكاء) يتحـرك الـنص الشـعري موضحا رفض الشاعر لمشاعر الخيبة والهزيمة والبكاء، في مقابل فرح الأعداء ورقصهم. وعلى هذا فقد حاول السـجع إبراز هذا التباين والمفارقة بين الموقفين النقيضين، وعلـى هذا فقد لعب السجع دورا كبيرا ليس على المستوى الإيقاعي فقط، بل في إبراز الدلالة التي يريـد الشـاعر توضـيحها للمتلقي.

ويمكن القول بأن دراسة القافية الداخلية – السجع - عنـد أبي سنة تكشف عن كونها إحدى الوسائل الرئيسة في بنـاء النص الشعري، ولكنها أقل دورا من القافية الخارجية، وذلك يعود إلى أن القافية الخارجية تحقق أثرا عظيما للإيقاع فـي نفس المتلقي، وهو ما تعجز عنه القافية الداخلية[1].

---

(١) انظر، هيجل، فن الشعر ترجمة جورج طرابيشى، ١/ ١٠٠.

٦- التكرار:

يتكون النص الشعري من وحدات نغمية تتكرر بانتظـام داخل البيت الشعري، فالتكرار إذن هو البنية الأساسية للبيت وللقصيدة، وهذه الوحدات النغمية المكررة تفرض - أحيانا - أنماطًا من التوازيات الموزعة داخل النص الشعري. "فبنيـة الشعر تتميز بتواز مستمر".(١) هذا التوازي يكون مصـدره عودة نفس الصورة الصوتية وتكرارها، أو عـودة الوحـدة العروضية المنتظمة، والتكرار الصوتي يعمل علـى زيـادة الإيقاع أكثر من الإنتاج الدلالي للنص، إذ إن الإنتاج الدلالي موجود مع أول وحدة صوتية.

وتتفاوت درجة الإيقاع والشعور بالصوت المكـرر تبعـا للمسافة بين الوحدات المتكـررة، وكـذلك حسـب مسـاحة الوحدات وطبيعتها، فالكلمة تختلف عن الجملة.... الخ.

---

(١) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي، ص ٤٧.

إن التكرار يؤكد -أحيانًا- على قيمة الدال اللغوي ودوره في بناء النص الشعري، وفتح آفاق جديـدة نحـو إطـلاق إمكاناته النغمية والصوتية والدلالية، فالشاعر -في غير بنية التكرار- يلجأ إلى اللغة التي تنتج الدلالة فقط، في حين أنـه في حالة التكرار يؤكد على تلك الدلالة الموجودة في النص، ويحاول إظهار الإيقاع لجذب المتلقي، ولذلك نجد المكرر في النص ليس أى جزء من أجزائه إنما هو الجزء الأهـم فـي نفسية الشاعر الذي يريد من المتلقي الانتباه إليه.

والتكرار من شأنه أن يخلق قدرا كبيرا من الانسجام والتآلف بين العناصر المكونة للنص الشعري؛ لأنه جـزء لا ينفصل عنه، ولا يمكن حذفه لأنه يقصد لذاته؛ ولذلك أصـبح التكرار واحدا من أهم ملامح التشـكيل الأسـلوبي للشـعر المعاصر(١).

---

(١) انظر: د. مصطفي السعدني، البنيات، الأسلوبية في لغـة الشـعر العربي الحديث، ص ٣٠ وما بعدها، وكـذلك د. علـي البطـل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، ص ٢١٨- ٢٢١ وكذلك د. فاطمة محجوب، التكرار فـي الشـعر – مجلة الشعر- ع٨، ١٩٧٧م، ص ٢٩.

ويعد التكرار أحد المكونات الأساسية في بناء النص عند أبي سنة، وتتعدد العناصر المتكررة ما بين كلمات مفردة، وعبارات، وصور نحوية، وتتخذ أشكالا متعددة. فقد تلازم مكانًا محددا في السطر أو السطور الشعرية، كما هو الحال في رد العجز على الصدر، وقد تتحرك بحرية داخل النص. وقد تقصر المسافة بين المتكررات، وقد تبعد تلك المسافة. كل هذه الأشكال تؤكد أهمية التكرار في بناء النص الشعري وإيقاعه عند أبي سنة.

من بين أشكال التكرار في شعر أبي سنة ما يسمى عند البلاغيين "رد العجز على الصدر"، وهو أن يقع أحد اللفظين في أول السطر والثاني في نهايته[1].

---

(١) رد العجز على الصدر، وسماه المتأخرون "التصدير" وقد قسمه ابن المعتز إلى ثلاثة أقسام: الأول ما وافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في صدره.

والثاني: ما وافق آخر كلمة في البيت أول كلمة منه. والثالث: ما وافق آخر كلمة في البيت بعض كلام فيه في أي موضع كان. وقال ابن أبى الإصبع: يحسن أن يسمى النوع الأول تصدير التقفية، والثاني: تصدير الطرفين، والثالث: تصدير الحشو.. انظر: ابن حجة

وهذا الشكل من أشكال التكرار قليل في شعر أبي سنة، ومن أمثلة ذلك قوله:

- أضيق يا حبيبتي أضيق.
- الآن يا حبيتي الآن[1].
- فأين أنت الآن؟ أين أنت؟[2].

ويلاحظ على هذه السطور الشعرية السابقة أنها قصيرة، وجاءت المسافة بين اللفظين المكررين قصيرة، فلا يفصل بينهما سوى كلمة أو كلمتين، وهذا من شأنه إبراز الإيقاع فقط، ولا تأثير له على الدلالة الكلية للنص.

وقد يأتي التكرار بهدف دلالي، مثال ذلك قوله:

بدء وختام، كل الأشياء لها بدء وختام[3]

الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب ٢٥٥/١ وكذلك: الحسين بن محمد الطيبي، التبيان في البيان ص ٣٠٥، والسيوطي، شرح عقود الجمان ص ١٤٨

(١) الأعمال الشعرية، ص ٥٦٧- ٥٦٩.

(٢) المصدر السابق: ص ٣٢١.

(٣) الأعمال الشعرية، ص ٥٧٤.

فالشاعر -هنا- يلجأ إلى التكرار بهذه الصـورة ليقـرر حقائق وأمورا واقعة لا مجال لتغييرها والعدول عنها، فنحن محكومون في هذا العالم بقانون صارم؛ وهو تبدل الأشـياء وتحولها، فما إن نبدأ حتى تتراءى أمامنا النهاية، فلا نستطيع المخالفة لهذا القانون؛ ولذا كان تصـدير السـطر الشـعري وإنهاؤه بعبارة "بدء وختام".

من أشكال التكرار أيضا في شعر أبي سنة ما يسمى بـ "العكس والتبديل" وهو قلب التراكيب وتبـديل جـزء منهـا بالآخر أو ترتيب الكلمات بطريقة عكسية[1]، وهذه الطريقـة يتحقق فيها التكافؤ والتوازي بين الطرفين، وتتمثل أهميتهـا في زيادة الدلالة وإيضاحها للمتلقي، وذلك مثل قوله:

الإنسان هـو الكون

الكون هو الإنسان[2]

---

(١) انظر، الحسين بن محمـد الطيبـي، مصـدر سـابق، ص ٣٠٤، والسيوطي، مصدر سابق، ١١١، القزويني الإيضـاح، ص ٢٠٥، وما بعدها.

(٢) الأعمال الشعرية، ص٤٤٨.

فمبدأ المساواة والتكافؤ أمر متحقق بين كل من (الإنسان) و (الكون)، وتحول هذا التكافؤ إلى وحـدة، فأصـبح هـذا الإنسان هو محور هذا الكون، وأصـبح الكـون وقضـاياه ومشكلاته محور نشاط الإنسان وتفكيره.

ومن ذلك أيضا قوله:

يدفعك الموج للصخر والصخر

للموج وأنت انتظار مقيم(١)

فالشاعر في السطرين السابقين لا يعـاني غربـة وألمـا وعذابا من جهة واحدة، بل إن هذا الألم يحيط به مـن كـل ناحية. فحينما يقذف به الموج إلى ناحية الصخر، فـيظن أن عذابه قد انتهى، ولكن يتبدد هذا الظن، فإذا بالصخر يدفعـه مرة أخرى إلى الموج، ليبدأ رحلة العذاب ثانية، وهكذا تسهم العبارة بطبيعة تركيبها في إغلاق منافذ الأمل وتحقيق أبديـة العذاب.

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٩٣.

ويلاحظ أن بنية "العكس والتبديل" تعمـل علـى تقويـة الدلالة، ودفع التوهم لدى المتلقي، فإن ظـن أن النجـاة قـد تحققت -في المثال السابق- فتأتي عبارة العكـس والتبـديل فتدفع التوهم لدى المتلقي، بأن النجاة لم تتحقق بعد[1].

ومن أنواع التكرار أيضا الذي اعتمد عليه أبو سـنة مـا يسمي" الترديد" وهو ترديد اللفظ مرتين، على أن يحمل فـي المرة الثانية معنى إضافيا[2]، معني هذا أن الترديد يعمل على توسيع دائرة الدلالة، فضلا عن الإيقاع الصوتي الناتج عـن هذا التكرار والتوازي الصوتي. والتكرار في هذا النوع يـتم على مستوى الشكل، وقد يتباين اللفظـان علـى المسـتوى الدلالي، ومثال ذلك قوله:

كنت عارية في الفراش......
النوافذ مولعة بالهواء. النوافذ
مولعة كالمرايا بإفشاء سرك[3]

---

(١) هناك نماذج أخرى لهذه الظاهرة، انظر: قصيدة " قلبي يفر بلا اتجـاه" البحـر موعـدنا" ص٣٥، وكذلك ص ٧٣.

(٢) انظر، الحسين بن محمد الطيبي، مصدر سابق، ص ٢٢٧، وأحمد الدمنهوري، حلية اللب المصون على الجوهر المكنون، ص ١٦٦، وابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسـن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق، محيي الدين عبد الحميد، ٣٣٣/١.

(٣) مرايا النهار البعيد ص ٨.

يلاحظ أن الشاعر يردد جملة " النوافذ مولعة " مـرتين، ولكنها في المرة الأولى هي مولعة بالهواء مصـدر الحيـاة وأساسه، وفي الجملة الثانية تكون النوافـذ مولعـة بكشـف العيوب والمساوئ وإفشاء الأسرار التي تحاول إخفاءها ولكن دون جدوى.

ومن ذلك أيضا قوله:

وترسم شكل الزمان السعيد

وشـكـل الحبيب البعيد[1]

فالشاعر يستخدم كلمة (شكل) مرتين، وبالملاحظة المتأنية نلاحظ تحقيق الوحدة بين (الزمان السعيد) و (الحبيب البعيد)، ولقد صار الاتحاد بارزا وواضحا بين (الزمان والحبيـب)، فالزمن يكتسب السعادة من عودة الحبيب البعيد والتمتع بقربه ولقائه، وهو ما أبرزه هذا البناء التكراري في الجملتين.

وتوجد أمثلة كثيرة لمثل هذا البناء[2]

(١) الأعمال الشعرية، ص ٢٤٧.

(٢) انظر – مثلا – رماد الأسئلة الخضراء ص ٥٢- ٨٢.

ومن بين أشكال التكرار في شعر أبي سنة ما يعـــرف "بالتجاور أو المجاورة" وهو أن يأتي اللفظـان المتكـرران متجاورين دون فاصل بينهما[1]، ويعد هذا اللون من أشـكال التكرار من أكثر أنواع التكرار عند أبي سنة، ويمثل رغبـة الشاعر الأكيدة في تأكيد لفظه وتعميق الدلالـة، إذ إن جمـع لفظين مكررين في منطقة واحدة، دون فاصل بينهما يـؤدي إلى وظيفة مقصودة، وخاصة أن التكرار في اللفـظ الثـاني يحمل دلالة تغاير مجيئه للمرة الأولى، وهي ليست مغـايرة عكسية أو مناقضة، بل هي مغايرة تؤكد وتوسع دائرة دلالـة اللفظ حينما ذكر للمرة الأولى، مثال ذلك قوله:

الويل.... الويل

لمن قال حقيقته

في كلمات تحمل بعض الضوء[2]

---

(١) في تحديد مصطلح التجاور، انظر، محمد عبـد المطلـب، بنـاء الأسلوب في شعر الحداثة، ص ٤١٦.

(٢) الأعمال الشعرية، ص٥٦٢.

كرر الشاعر كلمة (الويل) في السطر الأول مـرتين دون فاصل بينهما، وهو بهذا يعلن بوضوح مدى الجـزاء الـذي ينتظر من أعلن حقيقته وصرح بها، أو ألقى على تلك الحقيقة الضوء حتى يراها الآخرون.

ومن أمثلة هذا التكرار أيضا قوله:

ليس هذا الظلام هو الليل يا إخوتي

إنه دولة تتخطي الحدود

إنه دولة من دخان حقود

كل هذا الظلام = اليهود

كل هذا الظلام = اليهود

كل هذا الظلام = اليهود(١)

يظهر التكرار هنا، بتكرار جملة ثلاث مرات "كـل هـذا الظلام = اليهود" والتكرار هنا يوضح مكانة اليهود في نفس الشاعر، فهو يسوي بين الظلام واليهود، فلم يعد للظلام دلالة خارج إطار اليهود، وكأنه حصر الظلام في ذلـك الإطـار اليهودي. وفي المقابل ينفي الشاعر الظلام عن الليل، وذلـك

(١) البحر موعدنا ص ٩٥.

إذ قورن باليهود، وقد عمق هذا الإحساس وأسهم في تركيزه استعمال الشاعر لـ "كل" التي تفيد الشمول والعموم[1] وكذلك العلامة الرياضية " = ".

ويمكن أيضا ملاحظة هذا الشكل من التكرار من خـلال قوله:

١- لا يمكن قتل الـكلـمـة :

لا يمكن قهر النور بأعماق الإنسان

الإنـسـان الإنـسـان[2]

٢- كــان صـوت الفـقـراء :

يتـعـالـى لـلـسـمـاء

اغـسـلـوهـا بـالـدمــاء

اغسـلـوهـا بـالـدمــاء[3]

---

(١) انظر: الزجاجي، حروف المعاني، تحقيق على توفيق الحمد، ص ١.

(٢) مرايا النهار البعيد، ص ٩٦.

(٣) تأملات في المدن الحجرية ص ٧٧، ويمكن ملاحظة هذا النوع من أشكال التكرار في ديوان رقصات نيلية ص ٨٩ وغيرها.

ومن أشكال التكرار -أيضا- في شعر أبي سنة، هـو أن يأتي المكرر في أوائل السطور بشكل متتابع، وتتعدد ملامح هذا الشكل. فقد يكون المكرر لفظًـا، وقـد يكـون عبـارة أو جملة، وقد يكون أداة أو حرفًا. ويعد هذا الشـكل أكثـر أنواع التكرار في شعر أبي سنة، إذ إنه في أغلب قصـائده، حتى تكاد القصائد التي تفلت من هذا الشكل أن تكون نادرة. ولو تفحصنا ديوانًا شعريا واحدا للشاعر لاستطعنا من خلال هذا الديوان، أن نحصي عددا كبيرا من هذا الشكل من أشكال التكرار.

ويحقق هذا الشكل بملامحـه المتعـددة توازيـا صـوتيا واضحا، كما يسهم في ربط عناصر القصيدة، فهو وسيلة في تمديد العبارة، وعرض الكثير من تفاصيل الفكرة والصورة، دون ملل للمتلقي نتيجة لهذا التكرار المنتظم لجملة أو لكلمة، إضافة إلى أن هذا النوع من التكرار يولد المتعة فـي نفـس القارئ[1]، ومن أمثلة ذلك الشكل قوله:

---

(١) انظر: رولان بارت، لذة النص ترجمة فؤاد صفا، الحسين سبحان، ص ٤٤،وكذلك د. مصطفي السـعدني، البنيـات الأسـلوبية، ص ١٧٣، د. علي البطل، مرجع سابق، ص ٢١٨.

يا صلاح الدين

وانفجرنا فوق (بارليف) الحصين

ألف عام فوق شطآن القناه

ألف عام في جبال الشام تصحو وتقاتل

ألف عام في فلسطين تعرت للخناجر

ألف عام عرضة للمجد أو للذبح قامت

واغتسلنا بالدماء[1]

يلاحظ أن تكرار "ألف عام" أربع مرات في موضع ثابت أول السطر الشعري، أعطت هذه الجملة عمقًا تاريخيا بعيـدا للقضية، فهو منذ سنوات طوال "ألف عام" وهو يجاهد مـن أجل قضية، قضية الأرض، الجذر، والتراث، كان ذلك مـن خلال الحروب الصليبية، والآن خلال الحروب الصهيونية... ويلاحظ أن تكرار "ألف عام" بشكل متتابع خلق جوا متـوترا في العبارة يلائم النبرة الحماسية في الأبيات.

---

(١) تأملات في المدن الحجرية، ص ٧٨.

ويمكن - أيضا - تأمل هذا اللون من ألوان التكرار في قوله:

وكيف سنبدأ هذي المسيرة؟

وأعداؤنا يملئون المدن

وأعداؤنا يرصدون النجوم التي...

تتزاحم فوق البلاد

وأعداؤنا يكرهون الطفولة والحب

يقيمون في القدس عيد الكراهية المستمر(١)

تكررت كلمة (أعداؤنا) ثلاث مرات متتالية خلال أسطر شعرية متتالية، جاء التكرار هنا ليعمق الكراهية في نفوس الناس، ويعبئ الصدور غلا وحقدا لهؤلاء الأعداء، فهم يحاصروننا في الأرض/المدن، ويحاصروننا في السماء/النجوم، وهم أيضا يخالفون الطبيعة في كراهيتهم للطفولة والحب، وإقامتهم عيدا للكراهية. وعلى هذا تكررت كلمة (أعداؤنا) أولا لتوضيح حقيقة الأعداء، وثانيا لشحن الصدور للمواجهة، وثالثًا لربط عناصر القصيدة بعضها ببعض، إضافة إلى خلق إيقاع واضح يعمل على إيقاظ المتلقي والانتباه جيدا للشاعر.

---

(١) المصدر السابق، ص ٧٢.

ويمكن - أيضا - ملاحظة هذا الشكل من خلال قوله:

وحدنا والمغول

خلف هذا الجدار

الذي لا يميل

خلف هذا الجدار الذي

يستطيل......

....

وحدنا والمغول

نتقاسم هذا الزمان الضئيل

الزمان الذي سوف يبقى

لنا - وحدنا -

كي يجيء الزمان البديل

كي يجيء الزمان الجميل[١]

(١) رماد الأسئلة الخضراء، ص ٨٣.

ففي السطور السابقة أكثر من تكرار، يوضح الشاعر من خلاله عدم إمكان تحقيق التواصل مع المغول، إذ يفصل بيننا وبينهم جدار (لا يميل) بل (يستطيل). وعلى هذا فلن يحدث التواصل بيننا وبينهم، ولا أمل في ذلك. هذا ما وضح من خلال تكراره لعبارة (خلف هذا الجدار). ثم يتعلق الشاعر بالزمان القادم (البديل/الجميل)، وهو على ثقة من أن الزمن الجديد، أفضل بخيره وجماله من الزمان القديم والحاضر، فإن الزمان الجديد الذي ينتظره الشاعر هو زمان حسم الصراع بيننا وبين المغول لصالحنا، حيث قال (لنا وحدنا)، هذا التعلق والتفاؤل بهذا الزمن القادم ظهر من خلال تكراره لجملة (كي يجيء الزمان).

ويلاحظ أيضا أن الشاعر كرر السطرين الأخيرين، من خلال ألفاظ بعينها، إضافة إلى تكرار الصيغة الصرفية الواحدة بين (البديل/ الجميل)، وهذا من شأنه إحداث إيقاع يؤثر على نفس المتلقي ويهيمن عليه...[(١)].

---

(١) ويمكن ملاحظة هذا الشكل التكراري من خلال العديد من القصائد، انظر مثلا ديوان البحر موعدنا، ص١٠، ١٧، ١٨، ٣٤، ٥٤، ٧٤، ٨٠، ٨٣،

ومن أشكال التكرار في شعر أبي سنة، تكرار أبيات مقدمة القصيدة، وذلك في نهاية النص[1]، فيتحقق بذلك نوع من أنواع التوازي والتماثل بين المقدمة والنهاية. هذا التوازي والتماثل الصوتي الناتج من تكرار جملة أو جمل، في المقدمة ثم في النهاية من شأنه خلق إيقاع يسيطر على المتلقي فيعود به مرة ثانية إلى بدء القصيدة متأملا هذه الأصوات والجمل، فيقف عند الدائرة الدلالية لهذا المكرر.

وهذا التكرار يعمل على توحد القصيدة، فهي تسير وفق رؤى واحدة من مطلعها حتى نهايتها، أو أن هناك خيطًا واحدا يشد دلالة القصيدة وبنائها التركيبي وطبيعة إيقاعها. هذا الخيط يكمن في التكرار الناشئ بين المقدمة والنهاية. كما أن هذه الجمل المكررة تمثل الشحنة المعنوية والدلالية الكامنة في نفس الشاعر، فيرددها مرتين، وكأن المتلقي يقف بين العبارتين والجملتين، كل جملة تحاول جذبه نحوها، وهما في حقيقتيهما جملة واحدة، وما بينها من سطور شعرية بمثابة البسط والتوضيح لهذه الجملة المفتتح بها القصيدة،ومن أمثلة ذلك قوله:

٩٨، ٩٣، ١٠٨ وتأملات المدن الحجرية ص٢٨، ٣١، ٣٦، ٦٨، ٧٨، ٨٠، ٩١، ٩٥، ١١٠، ١١٨، ١٣٢، ١٢٨.

(١) عابت نازك الملائكة، هذا النهج التكراري في القصيدة؛ لأنه يمثل النهايات الضعيفة في الشعر، انظر، قضايا الشعر، ص ٢٧٢.

وهذا هو البدر يأتي من الشرق

أخضر مثل اليمام الذي في الأساطير

أزرق مثل المياه التي في البحار...

وأحمر كالحب. أصفر كالموت في بلد لا يريدك

أبيض مثل النهار[١]

بهذا المقطع يبدأ الشاعر قصيدته "أسافر في القلب" ومـع تغير بسيط، يختتم به قصيدته. والقصيدة كما هـو موضـح بالديوان كتبت سنة ١٩٨٠ في "أيوا" بأمريكا، فالشـاعر إذن يعاني من مرارة الغربة، ينتابه الحنين إلـى الشـرق، بكـل سحره ودفئه، فمازال الشرق يسيطر على الشاعر ومشاعره، وهو ما أكده لنا من تكراره لهذا المقطع الذي يوضح شـوقه لهذا الشرق ببدره وصفائه بعد ما افتقد هذا الإحساس في بلد كل ما فيها صناعي زائف.

(١) البحر موعدنا، ص ٤٣.

ومن أمثلة ذلك أيضا قوله:

وتسأل سيدة في الطريق

ومن ذا القتيل

ويهمس صوت جليل

غريب أتى من قنا[1]

تبدأ القصيدة بهذا المقطع، وتختتم أيضا به، فالشاعر في تلك القصيدة بدأها من نهايتها، إذ إنه بدأ بنهاية الغريب ومقتله، وتساؤل سيدة عنه، ثم راح يحكي حكايته، وكيف جاء هذا الرجل من أقاصي الصعيد بحثا عن رزقه، فإذا به يسقط من فوق خشبة البناء فتنتهي القصيدة بسطور المطلع نفسه، وهو يلجأ في ذلك بما يسمى "الارتجاع الفني" قاصدا بذلك الهيمنة على المتلقي والسيطرة عليه، ومن ذلك التكرار أيضا قوله:

هي امرأة من عبير القرنفل والنار..

تختار عشاقها من حيارى المساء...

الذين يجوبون هذي الفصول

(١) البحر موعدنا، ص ١٠٣.

فلا يأبهون بغير النجوم

ولا يأنسون لغير الرحيل

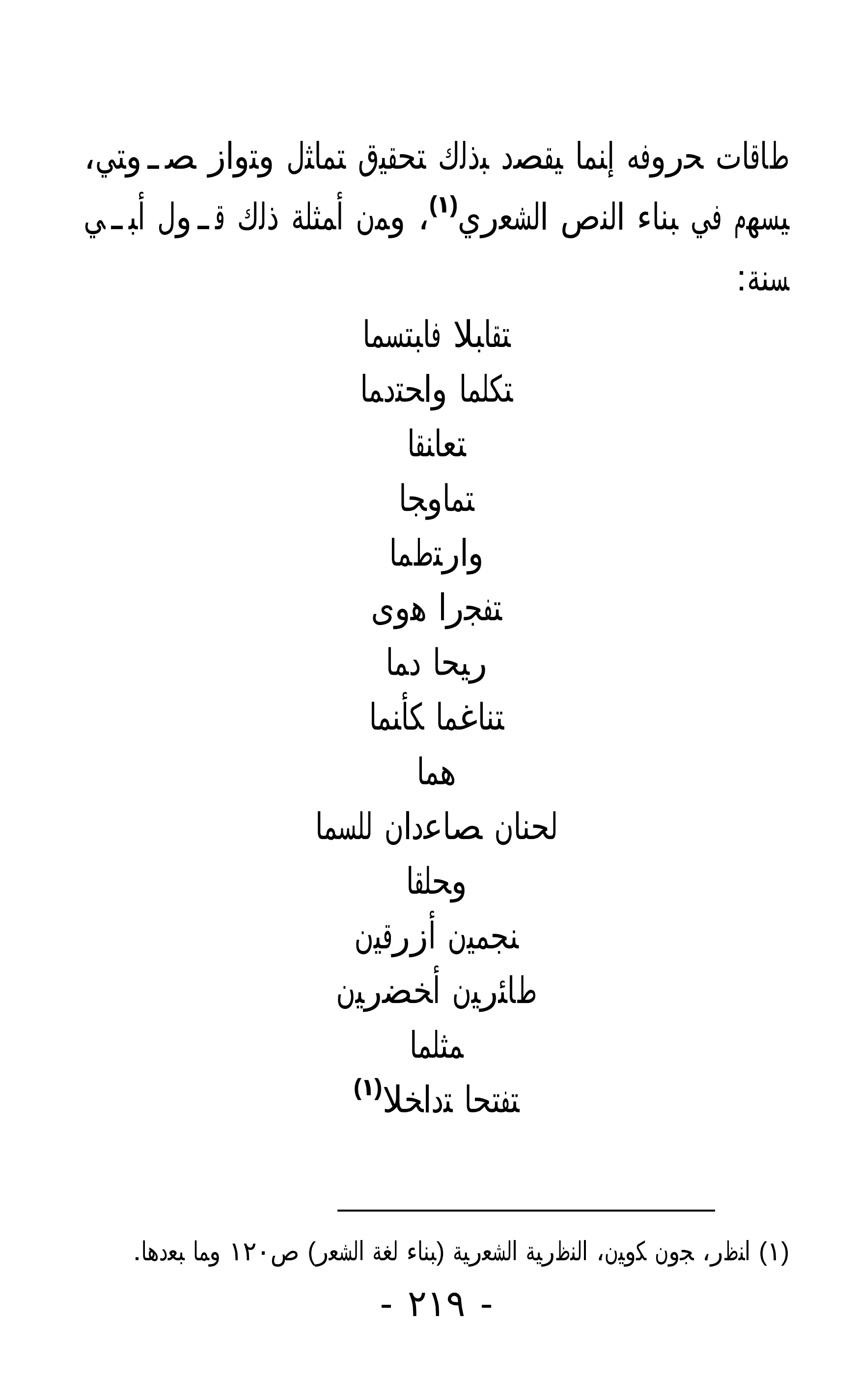
ولا يملكون سوى الذاكرة[(١)]

هذا المقطع الطويل، يكرر مرة ثانية في نهاية القصـيدة، وهو في النهاية يؤكد أن هـذه المـرأة هـي ضـرب مـن المستحيل، فهي كما عبر عنها "امرأة السعادة" ومن ثم يصبح عاشقها غير موجود على هذا الكوكب الأرضي، وعلى هـذا فيصبح التوحد بين المقدمة والنهاية له دلالته الفنية والمعنوية، إضافة إلى دلالته الإيقاعية في نفس المتلقي.

ويمكننا أن نعد من أنواع التكـرار - أيضـا - تكـرار الحرف أو الصوت المفرد، وذلك أن الصوت يسهم في بنيـة الإيقاع، فالشاعر يحـاول الاسـتفادة بطاقـات الأصـوات وخصائصها، إذ إن لكل صوت طاقة يمكننا استغلالها داخـل النص الشعري، وما يؤديه الحرف لا يمكن أن يؤديه حـرف آخر. فتكرار حرف واحد في النص يكتسب النص من خلاله قيمة إيقاعية خاصة، والشاعر بسعيه الـدائم فـي توظيـف

---

(١) المصدر السابق، ص ٥١.



طاقات حروفه إنما يقصد بذلك تحقيق تماثل وتواز صوتي، يسهم في بناء النص الشعري[1]، ومن أمثلة ذلك قول أبي سنة:

تقابلا فابتسما
تكلما واحتدما
تعانقا
تماوجا
وارتطما
تفجرا هوى
ريحا دما
تناغما كأنما
هما
لحنان صاعدان للسما
وحلقا
نجمين أزرقين
طائرين أخضرين
مثلما
تفتحا تداخلا[1]

(١) انظر، جون كوين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر) ص١٢٠ وما بعدها.

يلاحظ في السطور السابقة تكرار حرف (التاء) في فواتح عدد من السطور (تقابلا، تكلما، تعانقـا، تماوجـا، تفجـرا، تناغما، تفتحا، تداخلا). ويلاحظ أن زيادة التاء فيهـا تؤكـد حالة التوحد التي أصبح الشاعر ومحبوبته فيها، فلا يصـدر عنهما إلا فعل واحد.

كما يلاحظ غياب أداة الربط بين الفعلـين (تفتحـا، تداخلا) دل ذلك على أن التفتح والتداخل بينهما إنما كان في لحظة زمنية واحدة.

كما يلاحظ في السطور تكرار حرف (الألـف) فـي (تقابلا -ابتسما- تكلما- احتدما - تعانقـا -تناغمـا......)، وأحيانًا (الألف مع النون) في (الحنان، صـاعدان)، وربمـا يسقط الألف، ويأتي بالياء والنون تنويعا إيقاعيا فـي قولـه (نجمين - أزرقين - طائرين - أخضـرين)، كمـا اسـتغل الشاعر الطاقة الإيقاعية للحرف (الألف) - أيضا - خـارج دائرة المثنى في قوله: (هوى -دما-السما). ويمكـن أيضـا ملاحظة قيمة الحرف/الصوت وطاقته الإيقاعية والدلالية من خلال المثال التالي:

---

(١) رماد الأسئلة الخضراء، ص ٢٤.

وتراقصنا

كنا لحنين

وديعين

بعيدين قريبين

صغيرين

كبيرين سعيدين

كثيرين وحيدين[1]

فالشاعر يعتمد على تكرار حرفـي (اليـاء والنـون) - المثنى- إيماء منه لرفضه الوحدة التي يعاني منها ويحاول – باندفاع- التوحد بالمحبوب، فهو كثير بها، وحيـد بـدونها، وهي كذلك....

ويمكننا ملاحظـة هذا النوع من أنواع التكرار في الكثير من قصائد الشاعر[2].

---

(١) رماد الأسئلة الخضراء، ص ٣٣.

(٢) انظر - مثلا - رماد الأسئلة الخضراء صـ٤٦، رقصات نيليـة ص ٧٥، ٩٠، ١٠٣ تأملات في المـدن الحجريـة ص ٣٦، ٦٨، ٧٣، ٨١، ٩١، ١١٢.

بعد دراسة الإيقاع في شعر أبي سنة يمكننا القول:

أن الشاعر يعلن في كل قصائده عن انتمائه إلى حركة الشعر المعاصر، مستخدما التفعيلة أساسا لبناء القصيدة معتمدا على نظام السطر الشعري بدلا من البيت الشعري القديم. وهو كذلك يتحرر من قانون الالتزام الذي يفرضه نظام الشطرين في عدد ثابت للتفاعيل بكل شطر، فأصبح الشاعر باستخدامه نظام السطر حرا غير مقيد بعدد التفاعيل، فجاء شعره يتميز بالإيقاع الظاهر والباطن أو الواضح و الخفي.

وحاول الشاعر التخلص من رتابة الإيقاع من طريق عدة أشياء منها اهتمامه بالتصريع والتقفية في مفتتح بعض قصائده، واهتمامه بحشو البيت من طريق التماثل الصوتي والتوازي بين كلمات السطر الشعري الواحد، ومن طريق المجانسة والسجع، ومن طريق التكرار الذي تتعدد أنواعه في شعر أبي سنة. كل هذه الأنواع تسهم في خلق إيقاع واضح حافظ الشاعر من خلاله على طريقة بناء القصيدة كما كانت من قبل، وهو في ذلك يبدو مرتبطًا أشد الارتباط بالقصيدة العربية القديمة، وإن حاول - على استحياء - التمرد على بعض تقاليدها وإيقاعها.

الفصل الثاني

الإيقاع في شعر

فاروق شوشة

يتناول هذا الفصل النقاط الآتية:-

١- الوزن.

٢- التدوير.

٣- القافية وأشكالها المختلفة.

٤- الألوان البلاغية ذات الصلة بالإيقاع.

٥- كالجناس (في السطر الشعري/ والقافية).

٦- والتكرار بأنواعه المختلفة.

٧- والطباق.

يعد فاروق شوشة واحدا من أهم شعراء الستينيات. وعلى الرغم من ذلك، فإنه لم يحظ باهتمام النقاد، ولم نجد دراسات نقدية توضح شاعرية هذا الرجل، باستثناء دراسـة واحـدة للدكتور مصطفي عبد الغني تحت عنوان " البنيـة الشـعرية عند "فاروق شوشة" وقد صدرت الدراسة عام ١٩٩٢، وهي عدة مقالات نشرت أولا بمجلة فصول المصرية، ثم جمعـت تحت العنوان السابق. وقد توقف الدكتور عبـد الغنـي فـي دراسته عند الديوان الخامس "الدائرة المحكمة"، ولم يتعد إلى الدواوين الأخرى الصادرة بعده. وعلى هذا فقد واكب هـذا الكتاب إبداع الشاعر حتى عام ١٩٨٣.

كما تجدر الإشارة إلى أن هناك بعض الدراسات النقديـة لبعض دواوين الشاعر تمثل إضاءة حول هـذا الـديوان، أو قراءة للعملية الإبداعية في ديوان ما، ولكن هذه الدراسات - على ندرتها–(١) لا تمثل صورة حقيقية للإبداع الكلي للشاعر.

---

(١) نذكر منهما: دراسة " دائرة العري عند فاروق شوشة " د. محمـد عبد المطلب، وهي فصل ضمن كتاب قراءات أسلوبية في الشـعر الحديث.

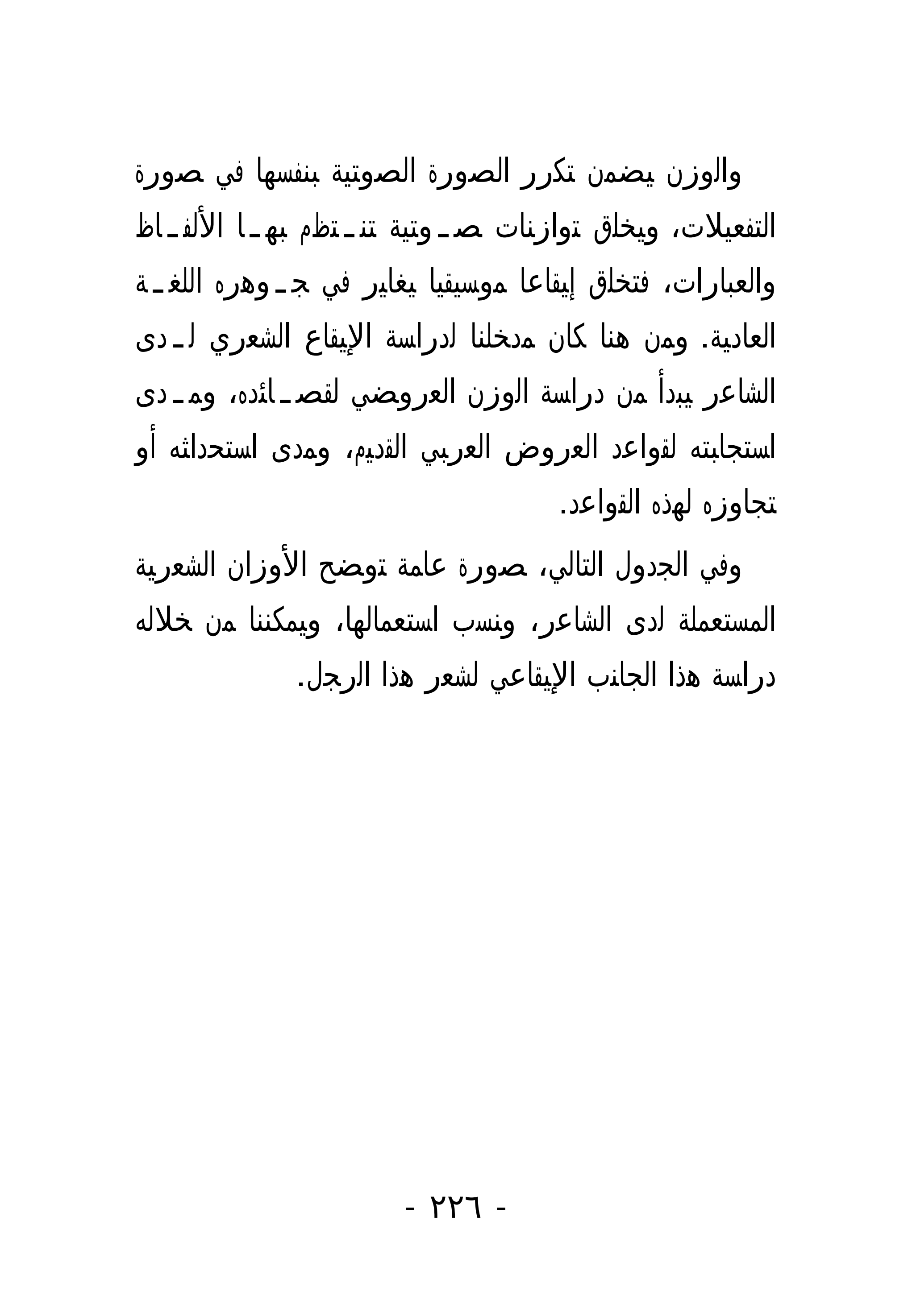
وإذا كان فاروق شوشة واحدا من جيل شعراء مـا بعـد الرواد، فقد حمل على كاهله مشاعل التجديد فـي القصـيدة العربية، امتدادا لجيل الرواد الذين سـبقوه، أمثـال السـياب والبياتي ونازك الملائكة، وحجازي.

ويمكن دراسة الإيقاع لدى الشاعر من عدة زوايا أهمها:

- الوزن الشعري والتدوير.
- القافية.
- الطباق والسجع والجناس....

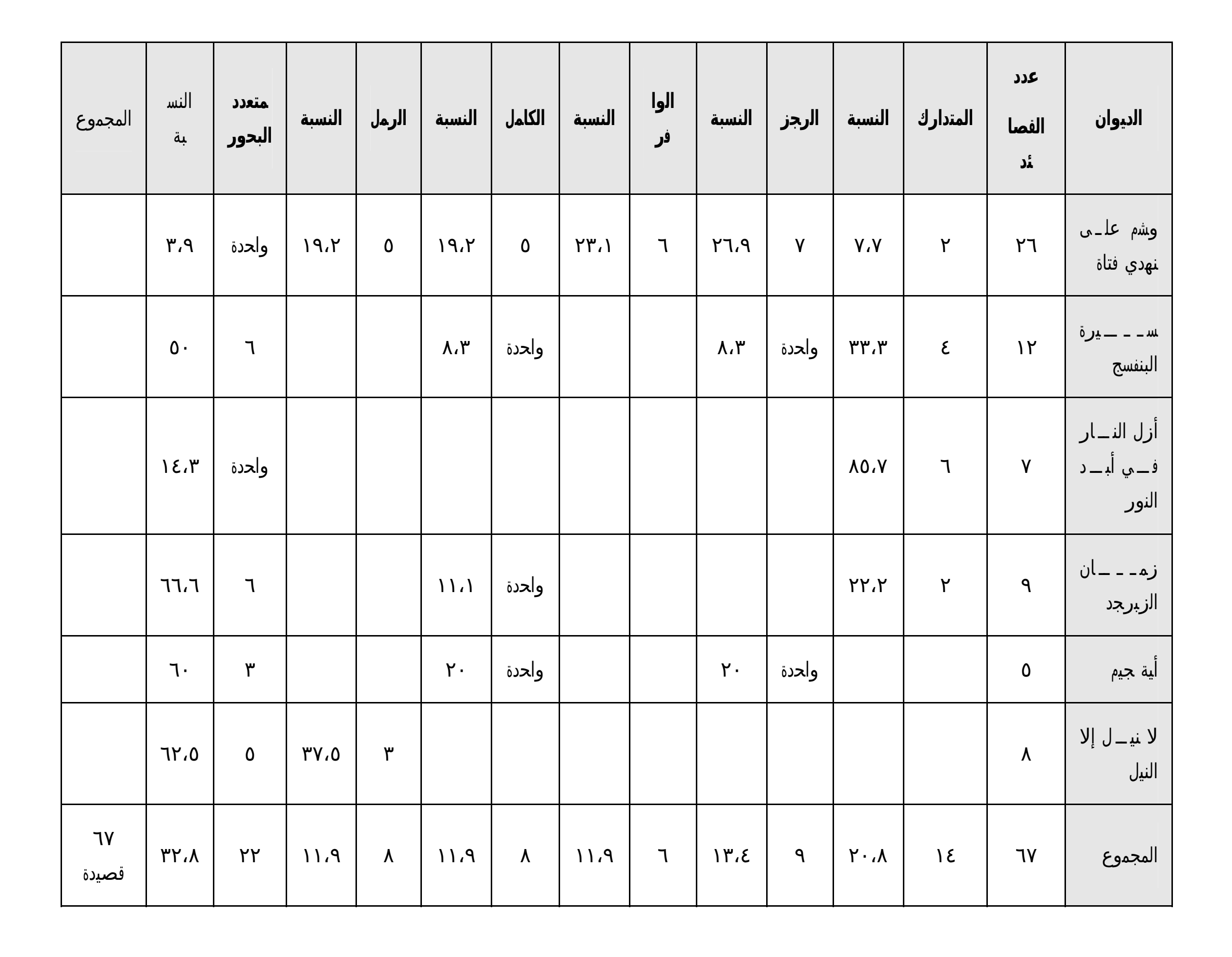
أولا: الوزن:

يشكل الوزن الشعري أحد العناصر الأساسـية المكونـة والدالة في بناء النص الشعري، وقد يكتسب النص الشـعري حظه من الرداءة والجودة بمقدار التزامه وتجديده في مجـال الوزن الشعري، فالوزن واحد من أبرز الفروق بين الشـعر والنثر.



والوزن يضمن تكرر الصورة الصوتية بنفسها في صورة التفعيلات، ويخلق توازنات صـوتية تنـتظم بهـا الألفـاظ والعبارات، فتخلق إيقاعا موسيقيا يغاير في جـوهره اللغـة العادية. ومن هنا كان مدخلنا لدراسة الإيقاع الشعري لـدى الشاعر يبدأ من دراسة الوزن العروضي لقصـائده، ومـدى استجابته لقواعد العروض العربي القديم، ومدى استحداثه أو تجاوزه لهذه القواعد.

وفي الجدول التالي، صورة عامة توضح الأوزان الشعرية المستعملة لدى الشاعر، ونسب استعمالها، ويمكننا من خلاله دراسة هذا الجانب الإيقاعي لشعر هذا الرجل.



الديوان	عدد القصائد	المتدارك	النسبة	الرجز	النسبة	الوافر	النسبة	الكامل	النسبة	الرمل	النسبة	متعدد البحور	النسبة	المجموع
وشم على نهدي فتاة	٢٦	٢	٧،٧	٧	٢٦،٩	٦	٢٣،١	٥	١٩،٢	٥	١٩،٢	واحدة	٣،٩	
سيرة البنفسج	١٢	٤	٣٣،٣	واحدة	٨،٣			واحدة	٨،٣			٦	٥٠	
أزل النار في أبد النور	٧	٦	٨٥،٧									واحدة	١٤،٣	
زمان الزبرجد	٩	٢	٢٢،٢					واحدة	١١،١			٦	٦٦،٦	
أية جيم	٥			واحدة	٢٠			واحدة	٢٠			٣	٦٠	
لا نيل إلا النيل	٨									٣	٣٧،٥	٥	٦٢،٥	
المجموع	٦٧	١٤	٢٠،٨	٩	١٣،٤	٦	١١،٩	٨	١١،٩	٨	١١،٩	٢٢	٣٢،٨	٦٧ قصيدة

(جدول استخدام الأوزان في الدواوين الشعرية "حسن طلب")

بالنظر في الجدول السابق يمكن تسجيل عدة ملاحظـات خاصة بـ:

١- استخدام الأوزان في كل ديوان.

٢- المنحنى العام للأوزان في مجمل قصائد الشاعر.

أولا: استخدام الأوزان في كل ديوان:

الديوان الأول : "إلى مسافرة" الصادر عام ١٩٦٦، يحتـل "الرجز" مكان الصدارة، وذلك بنسبة ٤٠%، وتحتل المركز الثاني القصائد متعددة البحور وذلك بنسبة ٢٢,٧%، أما "المتدارك" فيـأتي في المركز الثالث بنسـبة ١٨%، ويشـغل المتقارب المركز الرابع بنسـبة ٩%، أمـا الكامل والوافر فيحتلان المركز الأخير بنسبة ٤,٥% لكل واحد منهما.

الديوان الثاني : "العيون المحترقة" الصادر عام ١٩٧٢ ففيه يحتفظ الرجز بمكان الصـدارة، بنسـبة ٤٤ %، ويقفز المتدارك إلى المركز الثاني وذلك بنسبة ٢٧,٧%، وتتقهقـر قصـائد البحـور متعددة الأوزان إلى المركز الثالـث بنسـبة ١٦,٦% وفي هذا الديوان ظهر وزن جديـد وهو الرمل، وجاءت نسبته ١١,١% ويلاحظ اختفاء "المتقارب" و"الكامل" و"الوافر".

الديوان الثالث : "لؤلؤة في القلب" وصدر عام ١٩٧٣، وفيه يواصل الرجز تقدمه بمكان الصدارة، بنسبة ٣٤,٧%، ويظل المتدارك في المركز الثاني بنسبة ١٧,٤% ولكن يزاحمه المتقارب الذي عاود الظهور مرة أخرى، ويلاحظ اتسـاع الفارق بين المركز الأول والثاني. ثم يظهـر وزن جديد يحتل المركز الثالث وهو السريع وذلك بنسبة ١٣%. أما بحر الرمل فيحتـل المركز الرابع وذلك بنسبة ٨,٧%، ويعـود الوافر مرة أخرى للظهور بقصـيدة واحـدة

لتصل نسبته إلى ٤,٣% وفي الديوان يظهر بحر جديد هو الخفيف بنسـبة ٤,٣%، وقـد اختفت من الديوان القصائد متعددة الأوزان.

الديوان الرابع : "في انتظار ما لا يجيء" الصادر في عـام ١٩٧٩، وفيه يترك الرجز مكان الصـدارة لأول مرة، وتحتل القصائد متعـددة الأوزان مكان الصدارة بنسبة ٣٣,٣%. أما المركـز الثاني فهو من نصيب الرجـز والمتـدارك بنسبة ٢٦,٦% لكل وزن منهمـا، ويتقهقـر المتقارب للمركـز الثالـث بنسـبة ٦,٦%. ويلاحظ اتساع الفارق بين المركـز الثـاني والثالث ليصل إلـى ٢٠% وكـذلك يمكـن ملاحظة اختفـاء أوزان الكامـل والـوافر والخفيف والرمل والسريع.

الديوان الخامس: "الدائرة المحكمة" وقد صدر عـام ١٩٨٣، فللمرة الأولي -والأخيرة- يقفـز المتقـارب للمركز الأول بنسبة تصـل إلـى ٣٣,٣% ويأتي الرجز في المركز الثاني بنسبة ٢٥%، ثم يأتي كل من المتدارك والكامـل والرمـل والسريع وقصـائد متعـددة الأوزان، فـي المركز الثالث -والأخير- بقصـيدة واحـدة لكل وزن بنسبة ٨,٣% لكل بحر شعري... ويلاحظ أن هذا الديوان يمثل عودة لبحـري الكامل والسريع، ويواصل كل مـن الـوافر والخفيف الاختفاء.

الديوان السادس: "لغة من دم العاشقين" الصـادر فـي عـام ١٩٨٦، وفيه يحتـل المتـدارك لأول مـرة الصدارة بنسبة ٤٢%،ثم يأتي الرجـز فـي المركز الثاني بنسبة ١٥,٧% (يلاحظ اتسـاع الفارق بينهما)، ثم يأتي كل مـن المتقـارب والرمل، والقصائد متعددة الأوزان في المركز الثالث بنسبة ١٠,٥% لكل وزن. أما الخفيف

والبسيط فيحتلان المركز الأخير بنسبة ٥,٢% لكل واحد منهما. وفي الديوان يلاحظ تراجـع المتقارب وتقدم الرمل عما كانـا عليـه فـي الديوان الثالث، كما يلاحـظ أيضـا عـودة الخفيف مرة أخرى، ولأول مرة يظهـر وزن شعري جديد وهو البسيط، ويختفي كـل مـن الكامل، والسريع، إضافة إلى الوافر.

الديوان السابع : "يقول الدم العربي" وقد صدر عام ١٩٨٨، وفيه يواصل المتدارك تقدمه بمكان الصدارة بنسبة ٣٧,٥% ويحتل المتقـارب المركـز الثاني بنسبة ٢٣,٥% (يلاحـظ - أيضـا - اتساع الفارق بينهما) ويتراجـع لأول مـرة الرجز إلى المركز الثالـث وذلـك بنسـبة ١٨,٨% ويشاركه الرمل بالرصيد نفسه، ثم تأتي قصيدة واحدة متعددة الأوزان ونسـبتها ٦,٣% ويلاحظ في هذا الديوان تقهقر الرجز إلى المركز الثالث وتصاعد الرمل لأول مرة ليأخذ المركز الثالث، مع ملاحظـة اختفـاء الكامل والوافر والخفيف والسريع والبسيط.

الديوان الثامن : "هئت لك" الصادر في عام ١٩٩٢، وفيه يواصل المتدارك احتلال الصدارة بلا منازع حتى أوشك أن يحتل نصف الديوان، فقد جاءت نسبته ٤٧,٦%، ويواصل الرمل زحفه نحو المقدمة فيحتل المركز الثاني بنسبة ١٩% وتأتي القصائد متعددة البحور في المركز الثالث بنسبة ١٤,٣%، ويعود كل من الكامل، والبسيط في الظهور مرة أخرى ويحتلان نسبة ٤,٨% لكل واحد منهما، ويشاركهما الرجز الذي وصل إلى أدنى مركز له منذ بدء التجربة الإبداعية لدى الشاعر، ويلاحظ تراجع المتقارب إلى ٤,٨%، ويواصل كل من الخفيف، والسريع، والوافر الاختفاء.

الديوان التاسع : "سيدة الماء" والذي صدر عام ١٩٩٤، فتحتل فيه القصائد متعددة الأوزان الصدارة بنسبة ٥٠% أي نصف الديوان، ويأتي المتدارك في المركز الثاني بنسبة ٢٥% (يلاحظ اتساع الفارق بينهما)، ويأتي في المركز الثالث والأخير كل من الرجز والمتقارب والرمل وذلك بنسبة ٨,٣% لكل وزن منها، ويلاحظ في هذا الديوان لجوء الشاعر إلى مزج بحور شعرية بعضها ببعض في داخل السطر الشعري الواحد وسيأتي تفصيل ذلك.

الديوان العاشر : "وقت لاقتناص الوقت" الذي صدر عام ١٩٩٦م، فيتصدر فيه المتدارك قائمة الأوزان بنصيب ست قصائد بنسبة ٣٧,٥%، ثم يأتي الرجز في المرتبة الثانية بنصيب أربع قصائد بنسبة ٢٥%، ثم يأتي الخفيف في المرتبة الثالثة بقصيدتين بنسبة ١٢,٥%، ثم يأتي كل من المتقارب، والرمل والكامل

والبسيط بقصيدة واحدة لكل منهما بنسبة ٦,٢٥% لكل وزن، ويلاحظ خلو الديوان من القصائد المتعددة الأوزان.

ثانيا: المنحنى العام للأوزان:

١- المتدارك:

كانت بدايته في المركز الثالث، وذلك في الديوان الأول ثم صعد إلى المركز الثاني في الديوان الثاني والثالث، ثم انخفض إلى المركز الثالث - مرة أخرى وذلك في الديوان الخامس، ليصعد إلى المركز الأول في الديوان السادس "لغة من دم..." وكذلك ديوان "يقول الدم..." و "هئت لك"، ثم يبدأ في التراجع مرة أخرى إلى المركز الثاني في الديوان قبل الأخير ثم يعود للصدارة في الديوان الأخير.

وكانت حركة المتدارك في التصاعد دائما ليصل إلى المركز الأول، ويظل محافظًا عليه فترة طويلة، ثم يبدأ في الهبوط مع الديوان قبل الأخير، ثم يصعد في الديوان الأخير.

٢- الرجـــز:

يبدأ الرجز محتفظًا بالصدارة في الدواوين الثلاثة الأولى، ثم يبدأ في التراجع منذ الديوان الرابع ليحتل المركز الثـاني في الدواوين الرابع والخامس والسادس، ثم يهبط إلى المركز الثالث في الديوان السابع، ثم يواصل تراجعه ليصـل إلـى المركز الرابع في الديوان الثـامن.... ويلاحـظ أن حركـة الرجز في الهبوط المستمر.

٣- المتقـــارب:

بدأ المتقارب في المركز الثالث في الـديوان الأول، ثـم اختفى تماما في الديوان الثاني، ثم يعود بقوة فـي الـديوان الثالث ليحتل المركز الثاني، ثم يعاود الهبوط للمركز الثالـث في الديوان الرابع، ثم يصعد للمركـز الأول فـي الـديوان الخامس ثم يهبط مرة أخرى في (لغة من دم ...)، ثم يصعد ثانية للمركز الثاني في (يقول الدم ...)، ثم يهبط مرة أخرى في الدواوين الأخيرة.. ويلاحظ أن حركة المتقارب متذبذبـة في الصعود والهبوط.

٤- الـرمل:

تبدأ رحلة الرمل في إبداع الشاعر منذ الديوان الثاني، ويظل معه صعودا وهبوطًا، وأفضل مركز حققه الرمل كان المركز الثاني في ديوان "هئت لك".

٥- السريع:

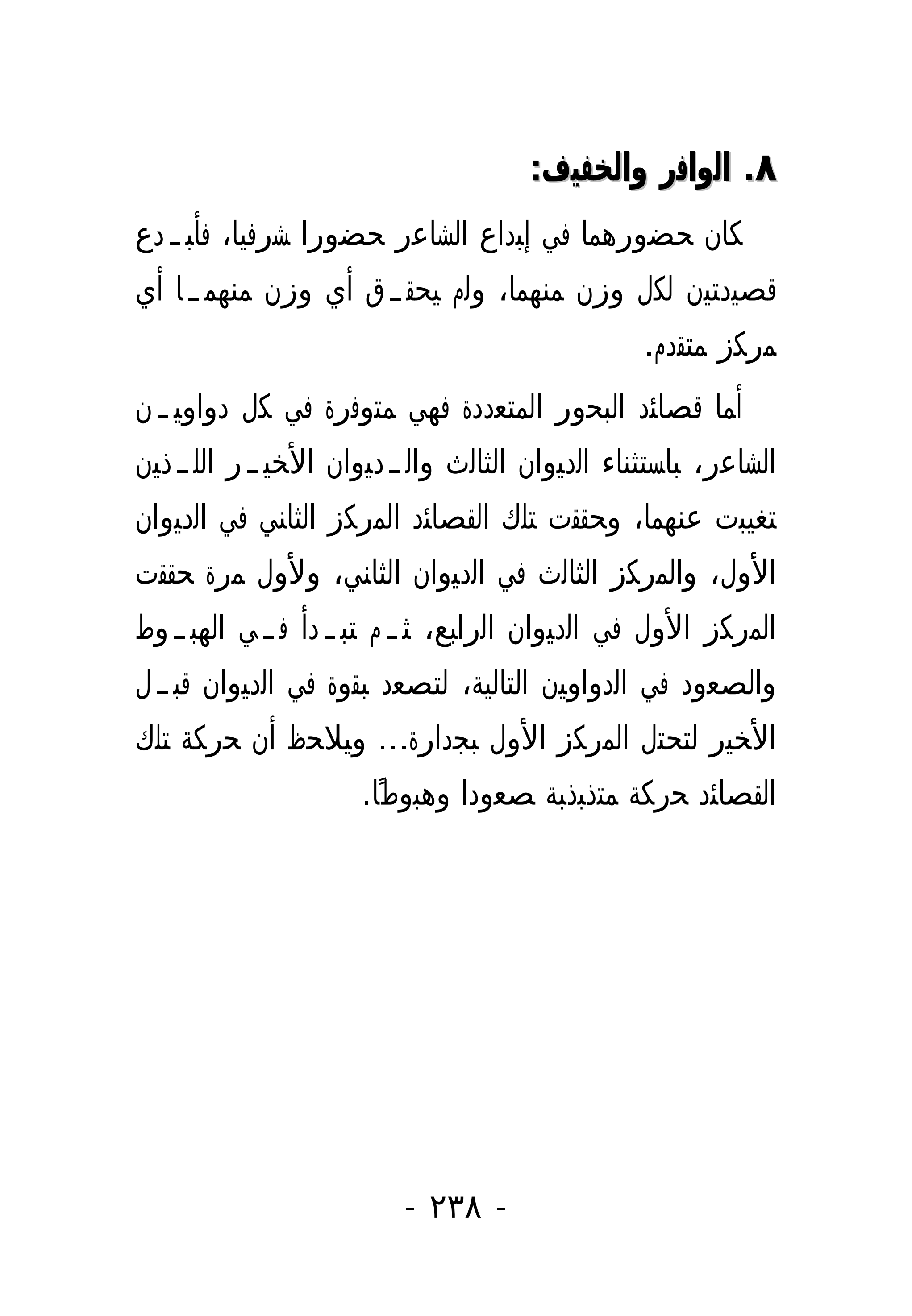
وبحر السريع لم يظهر إلا في ديوانين فقط هما " لؤلؤة في القلب" و "الدائرة المحكمة "، وقد حقق المركز الثالث في كل منهما.

٦- الكامل:

ظهر في الديوان الأول ثم اختفى، وعاود الظهور في (الدائرة) ليختفي ثانية، ثم يعود في "هئت لك" مرة ثالثة، ولم يحقق الكامل أي مركز متقدم.

٧- البسيط:

ظهر لأول مرة في الديوان السادس، ثم اختفى في السابع، ليعود في الديوان الثامن، ثم اختفى ثانية ليعود فى الديوان الأخير، ولم يحقق البسيط أى مركز متقدم.



٨. الوافر والخفيف:

كان حضورهما في إبداع الشاعر حضورا شرفيا، فأبدع قصيدتين لكل وزن منهما، ولم يحقق أي وزن منهما أي مركز متقدم.

أما قصائد البحور المتعددة فهي متوفرة في كل دواوين الشاعر، باستثناء الديوان الثالث والديوان الأخير اللذين تغيبت عنهما، وحققت تلك القصائد المركز الثاني في الديوان الأول، والمركز الثالث في الديوان الثاني، ولأول مرة حققت المركز الأول في الديوان الرابع، ثم تبدأ في الهبوط والصعود في الدواوين التالية، لتصعد بقوة في الديوان قبل الأخير لتحتل المركز الأول بجدارة... ويلاحظ أن حركة تلك القصائد حركة متذبذبة صعودا وهبوطًا.

وبالنظر إلى الجدول الذي يضم مجمل شعر فاروق شوشة يتبين أن مجمل القصائد تبلغ ١٧٥ قصيدة جاءت على النحو التالي:

٥١	قصيدة	متدارك	%٢٩,١
٤٤	قصيدة	رجز	%٢٥,١
٢٠	قصيدة	متقارب	%١١,٤
١٧	قصيدة	رمل	%٩,٧
٤	قصيدة	كامل	%٢,٣
٤	قصيدة	سريع	%٢,٣
٤	قصيدة	خفيف	%٢,٣
٣	قصيدة	بسيط	%١,٧
٢	قصيدة	وافر	%١,١
٢٦	قصيدة	متعدد الأوزان	%١٤,٩

ومن خلال العرض السابق يمكن تسجيل عدة ملاحظـات أهمها:

١- يعد البحر المتدارك أكثر البحور الشعرية استخداما لدى فاروق شوشة[1].

٢- يستوعب كل من(المتدارك والرجز والمتقارب) نسبة عالية(٦٥,٧%) وهي نسبة تقترب من ثلثي إنتاج الشاعر، ولهذه الأوزان الحضور الدائم في كل الدواوين باستثناء المتقارب الذي تغيب عن الديوان الثاني فقط.

٣- فضل فاروق شوشة في معظم إنتاجه الشعري استخدام البحور الصافية أو البسيطة (ذات التفعيلـ ـة الواحـ دة). فقد استخـ ـدام (المتدارك والرجز والمتقارب والرمل والكامل والوافر) وكانت نسبتها (٧٨,٨%). أما البحور المركبة التي تتكون من تفعيلتين فلم يكن لها حضور كبير فقد استخدام كلا من(الخفيف والبسيط والسريع)، وكانت نسبتها مجتمعة حوالي (٦%) فقط.

---

(١) يعد "المتدارك" من أكثر البحور الشعرية اسـتخداما فـي الشـعر المعاصر، انظر - مثلا – د. محمود السمان - أوزان الشعر الحر وقوافيه ص٨٠ وما بعدها د. على يونس - النقد الأدبي وقضـايا الشكل الموسيقى في الشعر الجديد ص ١٢٦.

٤- البحور التي مزج فيها فاروق شوشة بين أكثر من بحر شعري، جاءت نسبتها نحو (١٤,٩%)، ويلاحظ على هذه القصائد أن كلا من (المتدارك والرجز) يمثلان طرفًا رئيسا فيهـــا حتى احتلا نسبـــة (٩٦,١%) من تلك القصائد، وذلك باستثناء قصيدة واحدة[(١)] جاءت على (الرمل، المتقارب). وهكذا يتضح أن المتدارك والرجز لهما السيطرة حتى على قصائد البحور المتعددة. كما يلاحظ أن الشاعر استخدم بحرا شعريا جديدا على إبداعه، ولم يستخدمه إلا في تلك القصائد وهو الطويل الذي جاء مع المتدارك في قصيدتين[(٢)].

٥- يمثل ديوان "لغة من دم العاشقين" نقطة تحول في إيقاع الشاعر، إذ شهد هذا الديوان تفوقًا ملحوظًا للمتدارك -لأول مرة- فأوشك أن يحتل وحده نصف الديوان، كما يمثل الديوان "سيدة الماء" تحولا

(١) انظر، قصيدة " خطوط في اللوح " ديوان لغة من دم العاشقين.

(٢) انظر، قصيدة مواكب الشهداء بديوان يقول الدم العربي، وقصـــيدة موعدك الآن بديوان هئت لك.

أكبر فقد مازج الشاعر - لأول مرة في تاريخ إبداعه الشعري الطويل- بين بحرين شعريين في داخل السطر الواحد، واحتل هذا التجديد نسبة ٥٠% من الديوان. وهذا يؤكد أن الشاعر لم يتوقف عن التجديد، وهو يواصل عطاءه مجددا من أدواته وإيقاعه.

النتائج السابقة تدعو إلى عدة تساؤلات منها:

لماذا احتل كل من المتدارك، والرجز مكـان الصـدارة، وذلك بنسبة (٥٤,٣%) أي أكثر من نصف الحجم الإبـداعي لدى الشاعر.

وللإجابة على هذا التساؤل، ينبغي أن نعترف أن الرجـز يحظى باهتمام خاص في الشعر الحديث[١]... فقد رأي بعض النقاد، أن في الرجز سمات وخصائص خاصة تميزه عـن غيره من الأوزان، فقيل إنه من أضعف البحور تميـزا فـي

---

(١) أنظر: د. محمود علي السمان، أوزان الشعر الحـر وقوافيـه ص ٦٧، ص٨٠، وكذلك د. على يونس، النقد الأدبي وقضايا الشـكل الموسيقي في الشعر الجديد ص ١٢٦، ١٢٧.

الوزن(١). وقيل إنه يقوم على أساس من التعبير عن وظيفـة اجتماعية جديدة، وقد دفعته هذه الوظيفة إلى الـتخلص مـن بعض الخصائص الظاهرة في القصيدة، ومن هذه الخصائص النغم الخارجي الواضح، فالشعر الذي كان في الماضي يؤثر من طريق الإلقاء، أصبحت وظيفتـه التـأثير مـن طريـق القراءة(٢)، كما أن الرجز أسهل البحور نظمـا(٣)، وترجـع سهولته إلى التغيرات الكثيرة المألوفة في أجزائه، والتنويـع الذي ينتاب أعاريضه وضروبه(٤). ومن ناحية أخرى يقترب الرجز اقترابا كبيرا من النثر، فهو وزن شعبي، ومن آيـات شعبيته كثرة زحافاته وعلله وكثرة مجيئه مشطورا ومنهوكـا ومجزوءا(٥)، كما أن وزن الرجز ذو انسياب ونبض متقارب يحاكى انسياب الأحاسيس ونبض المشـاعر لـدى الشـاعر

---

(١) انظر: الحساني حسن عبد ا : عفت سكون النار ص١٢.

(٢) انظر: رجاء النقاش، مقدمة ديوان مدينة بلا قاب ص ٨٨.

(٣) انظر: سليمان البستاني، إلياذة هوميروس ص٩٣، ٩٤.

(٤) انظر: عبد الحميد الراضي، شرح تحفه الخليـل فـي العـروض والقافية ص ٢٠٤.

(٥) انظر: د. حسين نصار الشعر الشعبي العربي ص٣٨.

الحديث الذي فرضت عليه ظروف الحيـاة والعصـر مـن المشاق والأعباء ما جعله كثير القلق وعالي النبض ولاهـث الخطا. ولا شك في أن أقرب ما يلبى كـل هـذا هـو وزن الرجز والمتدارك. كل هذه الأسباب جعلت الشـاعر يـؤثر استعمال هذا الوزن الشعري في دواوينه الأولى، ربما يعـود ذلك إلى أن الشاعر كان في مرحلة البدايات، فهو أقرب إلى النثرية والشعبية ويحتاج إلى كثرة العلل والزحافات، وآية ذلك أن الرجز احتل في الدواوين الأولى نسبة ٦٦% مـن نسـبة الرجز الإجمالية، وتضاءلت إلى ٣٤% فـي بـاقي الـدواوين السبعة التالية.

ثم يأتي تحول الشاعر إلى إيثار وزن آخر هو المتدارك، وذلك بدءا من الديوان السادس، وهو بحر معروف بضجيجه الصاخب فهو أشبه ما يكون بوصف جيش أو وقع مطـر أو سلاح[1]، وهو يصلح أكثر ما يصـلح للحركـة الراقصـة

---

(١) انظر: البستاني - مرجع سابق ص٩٣، وكذلك د. صفاء خلوصي فن التقطيع الشعري والقافية ص ١٩٥.

والنغمة السريعة[1] ولهذا استخدامه كثيرا من الشـعراء فـي العصر الحديث، وذلك نظرا لخفته وسرعته وتلاحق أنغامه. وكل هذا جعله يصلح لأغراض معينة، كما أن هذه السـرعة التي اشتهر بها بحر المتدارك أو الخبب والتي بسببها سـمي بركض الخيل جعلته موائما لسرعة إيقاع هذا العصر، وهي أيضا انعكاس لشدة الانفعال وتأجج العاطفة وتوقدها[2]، ومن ناحية أخرى فإن المتدارك يحظى بإمكانـات واسـعة مـن زحافات وعلل، جعلته يحتل مكانًا بارزا على خريطة شعرنا العربي الحديث فيأتي فيه (فاعلن/ فاعل/ فعلن/ فعلن).

من خلال ما سبق يمكن القول، بأن فاروق شوشة، أقبل - كغيره من الشعراء المعاصرين- على الإكثار من اسـتخدام المتدارك والرجز، لما لهما من إمكانات واسعة لم تتوفر لأي وزن شعري أخر، إضافة إلى بساطة الإيقاع فيهما وشعبيته.

---

(١) انظر: د. عبد ا الطيب - المرشد إلـى فهـم أشـعار العـرب وصناعتها ص٨٠، وكذلك محمد العياشي نظريـة إيقـاع الشـعر العربي ص ١٨٢-١٨٣.

(٢) انظر: د. صابر عبد الدايم - موسيقى الشعر بين الثبات والتطور ص٩٨.

ولكن السؤال: هل أدى استخدام الوزنين- المتدارك والرجز- وغيرهما من البحور الصافية، إلى نمطية الإيقاع في إبداعه الشعري فأدى إلى الرتابة الموسيقية، أم أنه لجأ إلى تغييرات حتى تنحسر هذه النمطية الإيقاعية؟.

المتأمل في شعر فاروق شوشة، وخاصة "**في نهاية** السطر الشعري (الضرب)، يلاحظ أنه استعمل تفعيلات يجيزها العروض الخليلي، وتعداها إلى تفاعيل مستحدثة، من شأنها التقليل من الرتابة الموسيقية[(١)].

---

(١) ذهبت نازك الملائكة إلى أن الأذن العربية تنفر بطبعها من اختلاف الأضرب/ قضايا الشعر المعاصر ص ٨٢، ص١٧١ وما بعدها، ولكن يتفق كل من د. عز الدين إسماعيل، ود. محمد النويهي ود. شكري عياد على أن اختلاف الأضرب هي محاولة لتجنب الرتابة وللتخفيف منها، انظر: الشعر العربي المعاصر ص١١٩، وقضية الشعر الجديد ص ٢٥٦، وموسيقى الشعر العربي ص١٢٤. وقد ذهب د. محمود السمان إلى أن تغيير الضرب إنما ييسر الشكل ليصبح فضفاضا يتيح للشاعر استيعاب المضمون الجديد، انظر أوزان الشعر الحر وقوافيه ص٤٨. أما سلمي الخضراء الجيوسي فحاولت الربط بين تغيير الضرب وارتباطه بالمعنى، انظر: مجلة الآداب - بيروت أبريل ١٩٥٩.

فلو تأملنا السطر الشعري لـدى الشـاعر فـي أكثـر أوزانـه استعمالا (متدارك/ رجز) لوجدنا ما يؤكد ذلك.

يأتي الشاعر في نهاية سطره الشعري في وزن المتدارك بـ (فـاعلن/٠//٠، فـاعلان/٠//٠٠، فعلاتـن///٠/٠، فعلـن/٠/٠، فعـلان/٠/٠٠، فعـلان///٠٠، فعـل /٠٠)، وهي الصور المجازة عروضيا في المتدارك.

مثال ذلك قوله:

هل يخبو هذا الألق الساجي في العينين	فعلن، فعلن، فاعل، فعلن، فعلن، فعلان
ونخاف يطير فنمسكه، ونضم الدنيا بيدين	فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، فاعل فعل
ونعود إلى عش ناء نرتاح إليه طيرين	- - - - - - فعل
أسأل: هل تتسع الأيام لنضرة حلمين(١)	- - - - - - فعل

---

(١) لؤلؤة في القلب، ص٣٠، يلاحظ أن في مثل هذا البناء الشعري ذي الشطر الواحد يتحد العروض مع الضرب.

فيلاحظ أن الأبيات على الرغم من التزام الشاعر بالقافية، فإنه نوع في التفعيلة الأخيرة حتى يخفف حدة الموسيقى التي أحدثتها القافية، ويمكن ملاحظته أيضا في قوله:

حين تعول ريح...	(فاعلن، فعلن، فا)
وترعد عاصفة في الخيام	(علن، فعلن، فعلن، فاعلان)
يتوارى خبر	(فعلن، فاعلن)
ويدوى خبر	(فعلن، فاعلن)
ثم نغلق صوتًا لمذياعنا	(فاعلن،فعلن، فاعلن، فاعلن)
وننام[1]	(فعِلان)

يلاحظ أن تغيير التفعيلة الأخيرة، إضـافة إلـى مسـاحة السطر الشعري طولا وقصرا يساعد على توضيح المعنـى وتخفيف الموسيقى التي نتجت من وجود القافية، وإضافة إلى طبيعة تكوين الوزن الشعري الذي يتميز بالإيقاع الظـاهر، ويمكننا أيضا ملاحظته في قوله:

---

(١) يقول الدم العربي، ص ٢٩.

يتغير لون الماء، ويعتم وجه النهر......... فعلاتن

يعبر منكسرا، مكدودا .... فعلن

تثقله سنوات القهر[1] .... فعل

وكذلك قوله في إحدى قصائده العمودية.

شفـتاي وعيـناي نـداء يا أعذب لحن وغناء

(فعلن، فعلن، فاعل، فعل)

أدعوك فتشرق في قلبي صفحة أيامي البيضاء[2]

(- - - فعل)

يلاحظ في القصيدة العموديـة التجديـد فـي اسـتعمال الضرب، ولكنه لا يستخدم لناحية فنية كإيضاح معنى. علـى أن الأمر لم يقتصر على بحر المتدارك باعتباره أكثر البحور لديه استحواذًا على التجربة الإبداعية، إنما تعد ظاهرة تعـدد الضرب وتغييره ظاهرة في كل الأوزان الشعرية المستخدمة لدى الشاعر، ففي بحر "الرجز" أجاز العروضيون في ضربه "مستفعلن/٠/ ٠//٠، أن تكون//٠//٠ متفعلن و////٠ فعلـتن

(١) المصدر السابق، ص ٣٣.

(٢) لؤلؤة في القلب، ص ٧٧.

و/٠/٠/٠ مستفعل (مفعولن)، ومسـتعلن/٠///٠وذلـك فـي الرجز التام والمجزوء والمشطور والمنهوك، ولكن الشـاعر لم يكتف بهذه الصور، فتعداها إلـى غيرهـا، نـذكر منهـا "//٠//٠٠ متفْعلان، و/٠/٠//٠٠ مستفعلان،و/٠/٠٠ مفعول، و//٠٠ فعول، و//٠ فعل".[1] ويلاحظ أن الضرب المسـتعمل لدى فاروق شوشة أكثر من الأضرب المجازة عروضيا عنـد القدماء، فقد توسع الرجل في تفاعل الرجز، وهذا يعطي مساحة واسعة للشاعر فتتنوع إيقاعاته في القصيدة الواحدة، ومثال ذلك قوله:

وتنفضين فيه جرحك القديم (متفعلن، متفعلن، متفعلان)

وثأرك القديم (متفعلن، فعولْ)

وكبرياءك القديم (متفعلن، متفعلان)

وعرشك الذي هوى مثل الغيوم(متفعلن،متفعلن،مستفعلان)

لسوف تحقدين (متفعلن، فعول)

---

(١) يلاحظ: أن تلك الأضرب مستعملة بكثرة في الشعر الحديث، انظر الفصل السابق من هذه الدراسة، (الوزن) ص ٤٢.

وتنطوي السنون يا صـ ديقتي.. تغيـ ب(متفعلن،مـ تفعلن، متفعلن، فعول)

وأنت لا تدرين ما حقيقة المغيب (فعول)

ولا طبيعة القلوب (متفعلان)

وأنت لا تدرين[1] (متفعلن، مفعول)

ويلاحظ في الأبيات السابقة التوسع في استخدام تفاعيـ ل الرجز، فالشاعر لجأ إلى تفاعيل مختلفة حتى يخفف الرتابـ ة الإيقاعية الناجمة عن وجود قواف من جـ ذر لغـ وي واحـ د (تغيب/ المغيب) أو تكرار كلمة بعينها عدة مرات، كما في " القديم " التي تكررت نحو ثلاث مرات، أو تكرار جملة "أنت لا تدرين" مرتين... وكذلك يمكن ملاحظة ذلك في قوله:

مكانك الوثير.. لا تبدلي ولا تغادري .... فعل

في الزمن المجنون بالتغيير كل آن .... فعول

تماسكي واتئدي .... مستعلن

واستمسكي،ولا تفرطي ولا تداوري .... متفعلن

---

(١) لؤلؤة في القلب، ص ٨٥.

فالصاحب الأمين خان .... متفعلان

وكلنا من كأس غيره رشف[1]......... متفعلان

فالشاعر في الأبيات لجأ لتغيير التفعيلة الأخيرة في كل سطر، حتى يتخاص من الرتابة الإيقاعية في الأبيات التي ربما تنشأ نتيجة سلسلة النواهي والأوامر التي تغلف الأبيات، وكذلك وجود القافية بين (تغادري/ تداوري)، (آن/ خان). ومما يؤكد قصد الشاعر لذلك، ما صنعه في قوله:

والقمر الذي على شباكنا انحنى

(مستعلن، متفعلن، مستفعلن، فعَلْ)

مرددا تغريدة السنا

(متفعلن، مستفعلن، فعَلْ)

رنا فعَلْ

رنا فعَلْ

فتشرق العيون بالأشواق[2]

(متفعلن، متفعلن، مفعول)

---

(١) في انتظار ما لا يجيء، ص ٤٦.

(٢) يقول الدم العربي، ص ٦٨.

فالشاعر هنا في مقام الغناء والتغريد، وذلك مقام من شأنه وضوح الإيقاع والنغم. ولهذا لجأ الشاعر إلى القافية وتوحيد التفعيلة الأخيرة (فَعَلْ) حتى تتلاءم مع الحالة النفسية لديـه، وهو ما أكدته طريقة الكتابة، فكان يمكنه كتابـة السـطرين الثالث والرابع هكذا (رنا، رنا) فتكـون التفعيلـة (مـتفعلن) فيخالف التفاعيل الأخرى، فربما يؤدي ذلك إلى خفوت النغم، ولكنه لجأ لغير هذا؛ لأنه يتقصد وضوح النغم والإيقاع، فهو في مجال تغريد وإشراق.

ويمكن القول إن تعدد التفاعيل والتوسع في استعمالها، هي إحدى الظواهر الموجودة في شعر فاروق شوشة، وليس ذلك في أكثر البحور استعمالا (المتدارك، الرجز) فقط إنما في كل البحور المستعملة لديه.

لو جئنا إلى جانب "**الحشو**" في السطر الشعري، وتأملنـا الأبيات السابقة لوجدنا الشـاعر أكثـر محافظـة والتزامـا بالعروض الخليلي، فلم يستخدم في حشو سطره الشعري إلا ما أجازه الأقدمون وذلك باستثناء المجيء بـ.

"فاعل" في حشو المتدارك[1]، وذلك مثل قوله:

هل يخبو هـذا الألق الساجي في العينين

ونخاف يطير فنمسكه، ونضم الدنيا بيدين

(فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، فاعل، فعلْ)

أو قوله:

شفتاى وعيناي نداء يا أعذب لحن وغناء[2]

(فعلن، فعلن، فاعل، فعلْ)

وعلى هذا فقد ورد في شعره "الخبن" والأمثلـة السـابقة أوضحت كيف تحولت مستفعلن إلى متفعلن، وكذلك فـاعلن إلى فعلن، وفي المثال التالي نجد فاعلاتن تتحول إلى فعلاتن (في الرمل).

---

(١) أشار د. عز الدين إسماعيل إلى أن الشاعر المعاصر مازال ملتزما بنظام التفعيلة القديمة لأنه نظام تفرضه طبيعة اللغة ذاتها، وليس مـن اليسـير حتى الآن ابتكار أشكال جديدة من التفعيلة باستثناء (فاعلُ) فـي حشـو المتدارك/ الشعر العربي المعاصرص ١٠٤، ١٠٥.

(٢) لؤلؤة في القلب، ص ٧٧.

لست إلا شسع نعل يتدلى في الهواء (فاعلاتن، فاعلاتن، فعلاتن، فاعلاتْ)

كلما طرقع فوق الأرض أطلقت العواء

(فاعلاتن، فعلاتن، فاعلاتن، فاعلات)

وتحليت بسمت العلماء

(فعلاتن، فعلاتن، فعلان)

وحديث الأصفياء[1]

(فعلاتن، فاعلات)

وكذلك يستعمل في شعره (الطي) وفي الأمثلة السابقة تحولت (مستفعلن) إلى (مستعلن) ويأتي فاروق شوشة (بالإضمار)[2] فتتحول متفاعلن بالتحريك إلى متفاعلن بالتسكين (مستفعلن) في الكامل مثل قوله:

كانت تشاغلني (متفاعلن، متفا)

وكنت أزورها في الحلم (علن، متفاعلن، متفاع)

---

(١) سيدة الماء، ص ١٠٢.

(٢) الإضمار: هو من زحافات الكامل، وهو تسكين الثاني في متفاعلن لتصبح مستفعلن، انظر: معجم مصطلحات العروض، ص ٢٢.

تحملني عيون المغرمين بها[1](لن،متفاعلن،متفاعلن، متفا)

كما وقع في حشو المتقارب القبض[2]، فتصير فعولن إلى فعول مثل قوله:

يقول لي الليل عنك كثيرا

(فعول، فعولن، فعول، فعولن)

يحدثني عن صباك

(فعول، فعولن، فعولن)

وعن وجهك المستكن وراء الطفولة[3].

كما استعمل (القطع) فتتحول فاعلن إلى فعلن، وفي الأمثلة السابقة ما يوضح ذلك.

---

(١) هئت لك، ص ٦٧.

(٢) القبض: حذف الساكن الخامس فتصـبح //٠/٠/ -- //٠/٠/، انظـر معجم مصطلحات العروض، ص ٢٠٤.

(٣) الدائرة المحكمة، ص١٢.

وعلى هذا نقول إن من التشكيلات الوزنية التي تحدث في شعر فاروق شوشة، (الخبن والقصر والطي والقبض والقطع) وتعد هذه التشكيلات من بين التي عدها الأقدمون أخف مـن التمام وأحسن[1].

وبعد دراسة التشكيلات الوزنية في شعر فاروق شوشـة (الحشو والضرب) يمكننا أن نقرر عدة أشياء أهمها:

١- قلة مجيء التفعيلات في صورتها التامة حيث تغلب متفعلان على مستفعلان في الرجز، وتغلب فعلان "بالتسكين" على فاعلان في المتدارك - وفي الأمثلة السابقة ما يؤكد ذلك، ولكن في بحر المتقارب والرمل كثيرا ما تأتي التفعيلة في صورتها التامة (فعولن/ فاعلاتن).

٢- تمثل التفاعيل المجازة عروضيا مكونًا أساسيا في بناء السطر الشعري حتى إنه يعتمد عليها اعتمادا كليا.

(١) انظر، ابن رشيق القيرواني: العمدة، ١/ ١٣٨.

٣- الشاعر يتجاوز تفاعيل العروض القديم وخاصة في الضرب أو نهاية السطر الشعري، فيستعمل المجاز عروضيا، ويتوسع في استخدامها أعاريض أخرى، لتخفيف حدة الإيقاع حتى لا يصاب المتلقي بالملل والضجر، أو يصاب النص بالرتابة الموسيقية.

التعدد الوزني في شعر فاروق شوشة:

من وسائل التنوع في الشكل الجديد، استخدام أكثـر من وزن في القصيدة الواحدة، وهو الانتقال من سطر مؤسس على تفعيلة إلى سطر أخر مؤسس على تفعيلـة أخـرى[1]، وينبغي التمييز بين هذه الطريقة في الشعر المعاصر، وبـين نظائرها السابقة، فكان الجمع بين وزنين أو أكثر قديما يسير على طريقتين:

---

(١) انظر" د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ص ١٠٢.

الطريقة الأولى : طريقة التقسيم الرتيب، حيث نجد الانتقال في موضعه المتوقع بعد عدد معين من الأبيات أو الأجزاء، كما في الموشحات، كذلك بعض التجارب الشعرية الحديثة كما في قصيدة (المواكب) لجبران.

الطريقة الثانية : وهي تقوم على الانتقال المفاجئ الاعتباطي من وزن إلى وزن آخر وهذا الانتقال ربما يكون مرتبطًا بالمعني وله مبرراته الفنية، وربما يكون غير مرتبط به، إنما هو انتقال لإحداث هزة في الإيقاع لدى المتلقي فقط. وقد يكون الانتقال بصورة أخرى، إذ يجعل الشاعر بعض قصيدته على شكل شعر التفعيلة، وبعضها على الشكل العمودي، وربما يتفقان في الوزن، وربما يختلفان فيه، فيكون لكل شكل وزنه الخاص به(١).

---

(١) تناول عدد من النقاد قضية التعدد الوزني، نذكر مـنهم، د. عـز الدين إسماعيل، وقد وافق عليه بشروط ثلاثة هي:

أ- عندما يكون البيت الجديد - أي المؤسس على تفعيلة مخالفة لتفعيلة البيت السابق - بداية لمقطع جديد من القصيدة.

ب- عندما يعبر هذا البيت عن انتقال في الموقف الشعوري.

ج- عندما تحدث علاقة تداخل بين التفعيلة المستخدمة في السطر الأول والمستخدمة في السطر التالي بحيث يشعر القارئ أنهما مندمجتان كأنهما وزن واحد / الشعر العربي ص١٠٢. وقد تناول هذه الظاهرة أيضا د. محمد النويهي وعدها وسيلة من وسائل التغلب على الرتابة الإيقاعية التي يحدثها هذا الشعر نتيجة اعتماده على تفعيلات متجانسة / قضية الشعر ص٢٥٦، كما تناولها د. علي عشري زايد وعدها ظاهرة في هذا الشعر، ذلك لأن الشعر يتجه إلى البناء الدرامي؛ وعلى هذا فإن استخدام الشاعر الوزنين يكون نتيجة للتعبير عن الصراع بين حركتين نفسيتين مختلفتين لدى الشاعر / عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص٢٠٠ وما بعدها.

(جدول استخدام الأوزان فى الدواوين الشعرية لفاروق شوشة)

عنوان الديـــوان	عدد القصائد	متدارك	النسبة	الرجز	النسبة	المتقارب	النسبة	الكامل	النسبة	الوافر	النسبة	الخفيف	النسبة	البسيط	النسبة	الرمل	النسبة	السريع	النسبة	المتعدد	النسبة
١-إلى مسافرة	٢٢	٤	١٨%	٩	٤٠%	٢	٩%	١	٤,٥	١	٤,٥									٥	٢٢,٧
٢-العيون المحترقة	١٨	٥	٢٧,٧	٨	٤٤,٤	-										٢	١١,١			٣	١٦,٦
٣-لؤلؤة فى القلب	٢٣	٤	١٧,٤	٨	٣٤,٧	٤	١٧,٤			١	٤,٣	١	٤,٣			٢	٨,٧	٣	١٣		
٤-فى انتظار مالا يجئ	١٥	٤	٢٦,٦	٤	٢٦,٦	١	٦,٦									١	٦,٦			٥	٣٣,٣
٥-الدائرة المحكمة	١٢	١	٨,٣	٣	٢٥	٤	٣٣,٣	١	٨,٣							١	٨,٣	١	٨,٣	١	٨,٣
٦-لغة من دم العاشقين	١٩	٨	٤٢,١	٣	١٥,٧	٢	١٠,٥					١	٥,٢	١	٥,٢	٢	١٠,٥			٢	١٠,٥
٧-يقول الدم العربي	١٧	٦	٣٧,٥	٣	١٨,٨	٤	٢٣,٥									٣	١٨,٨			١	٦,٣
٨-هئت لك	٢١	١٠	٤٧,٦	١	٤,٨	١	٤,٨	١	٤,٨					١	٤،٨	٤	١٩			٣	١٤,٣
٩-سيدة الماء	١٢	٣	٢٥}	١	٨,٣	١	٨,٣									١	٨,٣			٦	٥٠
وقت لاقتناص الوقت	١٦	٦	٣٧,٥	٤	٢٥	١	٦,٢٥	١	٦,٢٥			٢	١٢,٥	١	٦,٢٥	١	٦,٢٥				
المجموع	١٧٥	٥١	٢٩,١	٤٤	٢٥,١	٢٠	١١,٤	٤	٢,٣	٢	١,١	٤	٢,٣	٣	١,٧	١٧	٩,٧	٤	٢,٣	٢٦	١٤,٩

وبالنظر إلى جدول الأوزان السابق يلاحـظ أن فـاروق شوشة استعمل التعدد الوزني في نحو ٢٦ قصيدة وذلك بنسبة ١٤،٩%، وهي نسبة كبيرة إذا ما قورنت بالتجارب الشعرية لأبناء جيله[١].

ويمكن تقسيم قصائد التعدد الوزني عند فاروق شوشـة قسمين:

القسم الأول : يكون فيه التعدد منظما مرتبا، ويأتي في مقطع مستقل، يبدأ بعلامة وينتهي بعلامة أخرى، وهذه القصائد تحتل نسبة ٨٠,٧% من إجمـالي تلـك القصائد المتداخلة الوزن.

القسم الآخر : يمكن تسميته مزجا بين بحرين شعريين داخـل السطر الواحد، كأن تأتي تفعيلة المتدارك (فاعلن) إلى جوار تفعيلة المتقارب (فعـولن). وهـذا لـم يحدث إلا في الديوان قبل الأخير فقط، وذلك فـي خمس قصائد، وتحتل نسبة ١٩,٣% من إجمـالي عدد قصائد التداخل الوزني.

---

(١) انظر، مثلا الفصل الأول من هذه الدراسة ص ٤٣.

فأما القسم الأول: وتبلغ قصائده نحـو ٢١ قصـيدة، وهـي موزعة على كل دواوين الشاعر، فلم تغـب عن هذه الدواوين منـذ التجربـة الأولـى، باستثناء الديوان الثالث "لؤلؤة فـي القلـب". وتمثل هذه القصائد نسبة كبيرة من إجمـالي عدد قصائد الشاعر، فتارة تكون في المرتبة الثانية، كما في الديوان الأول، وتـارة فـي المركز الثالث كما فـي الـديوان الثـاني، ووصلت إلى المرتبة الأولى فـي الـديوان الرابع. والمتأمل في هذه القصـائد يجـد أن الأوزان المستعملة - المتداخلة - لم تخـرج على الأوزان التي استعملها الشـاعر وهـي (المتدارك، والرجز، والمتقارب، والرمـل، والوافر، والسريع، والبسيط)، ولكنه أهمـل بحر "الخفيف" من هذه التشكيلات الوزنيـة، واستعمل بدلا منه لأول مرة بحر "الطويل".

كما يلاحظ أن استخدام الشاعر لهذه الأوزان لم تخرج عن دائرة اهتمامه الإيقاعي، كما كانت في القصـائد الأخـرى، بمعنى أن الأوزان "المتدارك، والرجز، والمتقارب" قد احتلت مكان الصدارة، كما كانت في القصـائد الأخـرى، ويمكـن توضيحها كالتالي:

عدد القصائد	٢١ قصيدة
مشاركة المتدارك	١٥ قصيدة
مشاركة الرجز في	١٢ قصيدة
مشاركة المتقارب في	٦ قصائد

وهذه دلالة على سيطرة هذه الأوزان على تجارب الشاعر الإبداعية.

على أن هذه القصائد، وهي تسير وفق نظام المقطوعات، ليست كلها متساوية الأوزان، فأحيانًا يسيطر المتدارك علـى الرجز في القصيدة الواحدة، مثل قصائد "أصوات من تـاريخ قديم"[(١)]، "حال من العشق"[(٢)]. وأحيانا يتسـاويان فـي عـدد

---

(١) ديوان العيون المحترقة.

(٢) في انتظار ما لا يجيء.

المقاطع كما في قصائد "سقوط الوهم"[١] ورحلة في بحار العشق"[٢] و"شمس ا في قرطبة"[٣]. وأحيانًا يسيطر الرجز على المتدارك، كما في قصائد "شهود سفينة غارقة"[٤]، و"شاعر الحراب المدببة"[٥] و"تفرق السمار"[٦].

على أن الأمر لم يقتصر على تداخل البحرين فقط، ولكن يلاحظ أن بحر السريع ورد في هذه القصائد ثلاث مرات[٧]، ولم يتداخل مع أي بحر آخر سوى الرجز رغم اختلاف الدوائر العروضية، فالسريع ضمن دائرة "المشتبه" والرجز ضمن دائرة "المجتلب"، فعلى الرغم من اختلاف دائرتيهما، فإنهما يتقاربان إيقاعيا فهما ينتميان إلى "مستفعلن/٠/٠//٠" وعلى هذا فإن الانتقال من الرجز إلى السريع ليس انتقالا مفاجئًا أو من شأنه إحداث هزة كبيرة لدى المتلقي وخاصة في الشعر الحديث.

---

(١) العيون المحترقة.

(٢) في انتظار ما لا يجيء.

(٣) في انتظار ما لا يجيء.

(٤) في انتظار ما لا يجيء.

(٥) لغة من دم العاشقين.

(٦) هئت لك.

(٧) قصيدتان في الديوان الأول "إلى مسافرة" وقصيدة في ديوان "هئت لك".

وإذا كان الرجز استحوذ على السـريع، فـإن المتـدارك استحوذ على المتقارب والطويل، فأما المتقارب والمتـدارك فهما أبناء دائرة عروضية واحدة وهي "المتفق"، وأما الطويل والمتدارك، فالبون شاسع بينهما فهناك اختلاف في الـدوائر العروضية، وهناك اختلاف تفاعيل... ونستطيع القول إن هذا التعدد الوزني مقصود لإحداث الانتقال المفاجئ الـذي مـن شأنه هزة المتلقي وإحداث لون من ألوان الانتباه. لذلك جاءت قصيدتان على شكل يخالف الشكل الشـعري السـائد لـدى الشاعر، فالأولى "موكب الشهداء"[(١)] جاء الجزء الأول منهـا عموديا يسير وفق نظام الشطرين المنتهي بقافية موحدة، تبدأ بقوله:

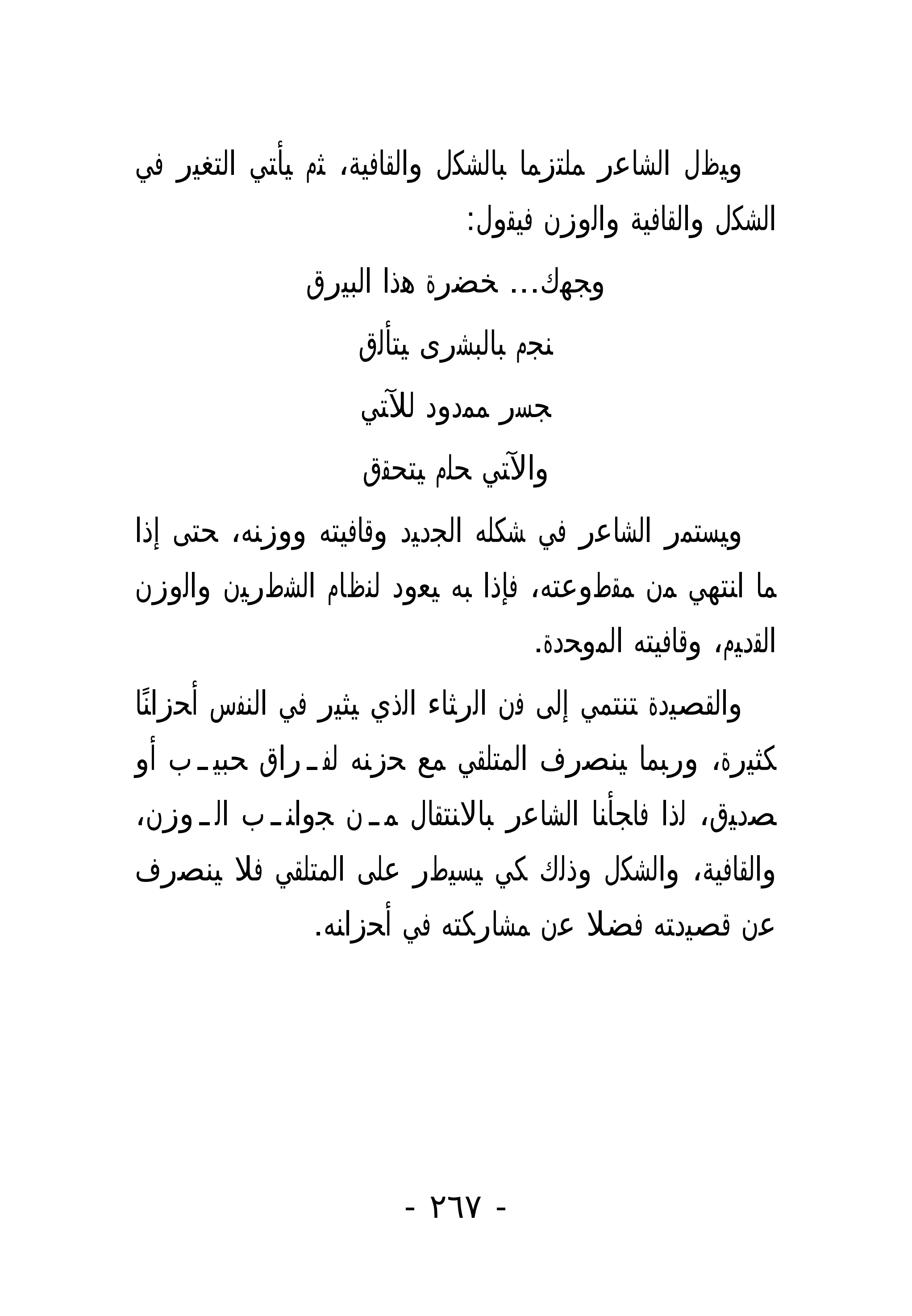
خشوعا فهذا اليوم في ساحهم عرس

وصمتًا فـفـي أعماقنا يورق الهمس

مواكب من تحت التراب لها صدى

ورفـرفة بين الضلـوع لها هس

(١) يقول الدم العربي، ص ٢١.



ويظل الشاعر ملتزما بالشكل والقافية، ثم يأتي التغير في الشكل والقافية والوزن فيقول:

وجهك... خضرة هذا البيرق

نجم بالبشرى يتألق

جسر ممدود للآتي

والآتي حلم يتحقق

ويستمر الشاعر في شكله الجديد وقافيته ووزنه، حتى إذا ما انتهي من مقطوعته، فإذا به يعود لنظام الشطرين والوزن القديم، وقافيته الموحدة.

والقصيدة تنتمي إلى فن الرثاء الذي يثير في النفس أحزانًا كثيرة، وربما ينصرف المتلقي مع حزنه لفـراق حبيـب أو صديق، لذا فاجأنا الشاعر بالانتقال مـن جوانـب الـوزن، والقافية، والشكل وذلك كي يسيطر على المتلقي فلا ينصرف عن قصيدته فضلا عن مشاركته في أحزانه.

وما صنعه الشاعر في القصيدة السابقة صنعه في القصيدة الثانية التي يتداخل فيها الطويل مع المتدارك وهي "موعـدك الآن"[1]، وفيها بدأ الشاعر **بقوله:**

زمانك موصول وعطرك دائـم

ووِرد على ساحـاته نتزاحـم

نجيء إلى شطيك، ضاءت منارة

ودلت علامات وفاحت مواسم

يستمر الشاعر متبعا نفس الشكل والوزن والقافية، ثم ينتقـل إلى وزن آخر وشكل آخر، مع عدم الالتزام بالقافية، فيقول:

كنا إن جاء الليل وأسعفت الخلوة

نتحلق من حولك،

نرشف ما يساقط من ثمر الحكمة

ما يتدفق من جلوات الروح،

---

(١) هئت لك، ص ١١٨.

فالقصيدة -أيضا- تنمي إلى فن الرثـاء، آثـر الشـاعر الانتقال والتعدد الوزني بين بحرين شـعريين بعيـدين عـن بعضهما من الناحية الإيقاعية، حتى يخفف الرتابة الموسيقية من ناحية وحتى يتم له السيطرة على المتلقـي مـن ناحيـة أخرى، وذلك بسبب الحالة النفسـية لـدى الشـاعر، إذ إن مشاعره متذبذبة غير مستقرة.. لهذا كان التعدد بين الأوزان.

القسم الآخر: ويبلغ عدد قصائده خمسـا، وذلـك بنسـبة ١٩,٣% من إجمالي عدد القصائد المتعددة الـوزن، وهـذا النوع يمكن أن نطلق عليه المزج بين بحرين شعريين، وذلك أن السطر الواحد تتداخل فيه التفاعيل المختلفة.

وهذا النوع من القصائد لا يوجد في دواوين الشـاعر إلا في الديوان قبل الأخير "سيدة الماء"، وتمثل هـذه التجربـة، تجربة جديدة من الناحية الإيقاعية لم يسلك الشعر طريقها من قبل.

وهذا المزج لم يحدث إلا بين المتدارك والمتقارب فقـط، وذلك أن انتقال الشاعر من المتدارك إلى المتقارب في قصيدة واحدة أو في سطر واحد لا يقلق الأذن ولا يثقل على السمع، نظرا لاتفاق البحرين في كثير من الخصائص، حتـى لقـد وضعهما الخليل بن أحمد في دائرة واحدة "المتفـق"، ولـذا وجدنا فاروق شوشة وغيره من شعراء جيله يمزجون بـين البحرين، ويعد هذا المـزج اسـتكمالا لمحـاولات التجديـد المستمرة التي طرأت على القصيدة العربية ولكنهـا - فـي ظني- ليس لها مبرر فني ولا يعطي هذا المزج ميزة مثلمـا أعطى التعدد الوزني في القسم الأول، ولكن تبقى محـاولات المزج تجديدا، فإن أخفقت أحيانًا فربما تنجح حينا آخر.

ومن القصائد التي تمثل هذا النوع قصيدة "الإسكندرية"[(١)] ويقول فيها :

الحوار الذي مع البحر لم يهدأ

(فاعلن، فاعلن، فعولن، فعولن، فا)

(١) سيدة الماء، ص ١٩.

ولا جاوزت خطاك بعيدا

(علن، فاعلن، فعول، فعولن)

حد اكتمال البداية (فعلن، فعولن، فعولن)

شرر في مراجل الجمر

(فعلن، فاعلن، فعولن، فـ ـ)

ينداح على شطك (عولن، فعلن، فاعلن)

فيلاحظ في السطور الشعرية السابقة، المزج بين (فاعلن، فعولن).

ومن هذه القصائد أيضا قوله في قصيدة "كرة النار"[(1)].

كرة النار في يديك (فعلن، فاعلن، فعول)

وفي وجهك سد (فعولن، فعلن، فا)

أتاك آخرة الشوط (علن، فعول، فعولن،ف)

أم البحر مسعف حين تغرق (علن،فاعلن، فعولن، فعولن)

يلاحظ المزج بين تفاعيل المتدارك والمتقارب دون ضابط أو نظام وقد صنع هذا في عدد من القصائد[(1)].

---

(١) سيدة الماء، ص ١٣.

ومن خلال دراسة القصائد التي يحدث فيها تعدد وزنـي، يتضح ما يلي:

١- يحدث التعدد الوزني في شعر فاروق شوشة في نظام وترتيب، حين يأتي كل وزن في مقطع خاص به.

٢- تهيمن أوزان معينة على تلك القصائد (المتدارك، والرجز، والمتقارب).

٣- يمثل الوزن والتداخل إحدى دوال النص المساهمة في بنائه.

٤- يحدث مزج -أحيانًا- بين التفاعيل والبحور الشعرية داخل السطر الواحد، ولا يوجد مبرر فني لهذا المزج، وقد وجد هذا في الديوان قبل الأخير فقط.

---

(١) انظر، قصائد إنها تمطر صيفًا، إلغاء، فتيلة من رماد الوقت، مـن ديوان سيدة الماء.

ثانيا: التدوير:

التدوير في الشعر الحديث هو امتداد البيت وطوله بشـكل لم يكن معروفًا في الشعر العمودي[1]، ولم يكن مألوفًـا فـي الشعر الجديد في مراحله الأولى، فقد يمتد التدوير حتى يشمل القصيدة كلها، أو يشمل أجزاء كبيرة منها، بحيـث تصـبح القصيدة أو جزء كبير منها بمثابة البيت الواحد، فهنـاك مـا يسمى بالتدوير الكلي، وهناك التدوير الجزئي[2].

ويعد التدوير – ما لم يبالغ فيه الشـاعر - وسـيلة مـن وسائل الشعر الجديد، للتخلص من رتابـة وحـدة الإيقـاع القديم[3]. فهو لا يقصد لذاته، إنما يقصد لأداء دلالـة فنيـة يحاول الشاعر من خلاله النفاذ إلى مشاعر المتلقي.

---

(١) انظر، ما جاء بشأن فن التدوير في هامش ١ ص.

(٢) انظر، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص ٥٦.

(٣) انظر محمد النويهي: قضية الشعر الجديد ص ٢٧٥، وما بعدها، وانظر إبراهيم المقحفي مجلة الثقافة العربية، طرابلس نوفمبر١٩٧٦م، وانظـر محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٨٦.

ومع هذا فعلى الشاعر ألا يتورط في الاستطالة فيه، حتى لا يرهق القارئ أو يصيبه بلون من ألوان الفتور والملل.

والمتأمل للتجربة الشعرية عند فـاروق شوشـة يلاحـظ اهتمامه بالقافية الأمر الذي يجعل البيت المدور في قصـائده يبدو قصيرا نسبيا، فعلى مدار التجربة الإبداعية كلها لم نكـد نعثر على أبيات يربطها التدوير لمسافة بعيدة. ففي قصـيدة يقول الدم العربي مثلا يقول[1]:

١- أخيرا (فعولن).
٢- يقول الدم العربي: (فعولن، فعول، فعول).
٣- تساويت والماء (فعولن، فعولن، ف).
٤- أصبحت لا طعم (عولن، فعولن، ف).
٥- لا لون، (عولن، ف).
٦- لا رائحه (عولن، فعو).

****

٧- أخيرا.
٨- يقول الدم العربي: اكتفيت.
٩- تجاوزت جسر الشرايين.

---

(١) يقول الدم العربي ص٧.

١٠- أسرجت خيلي بقاب العراء.

١١- وخيمت في نقطة الجدب.

١٢- أحكمت أغنيتي.

١٣- وانتشيت لنفسي.

١٤- وقلت:

١٥- أطاول كل الدماء التي أنضجتها الحرائق.

١٦- كل الدماء التي أهرقتها الملاحم.

١٧- كل الدماء التي اعتصرتها المآدب.

١٨- فاخرت أني الوحيد الذي.

١٩- جعلوا من بقاياه خاتمة للبكاء.

٢٠- وفاتحة للغناء.

٢١- ومن رئتي مذبحه!.

ويلاحظ في المقطع الأول تنتهي تفعيلاته في الأسطر (١، ٢، ٦) وفى الأسطر(٣،٤،٥) تفاعيـل متصـلة/ مـدورة. فالشاعر في الأبيات لم يلجأ إلى إنهـاء تفعيلتـه لأن الدفقـة الشعورية في الأسطر دفقة واحدة غير متعددة، فيمكن قراءة هذه الأسطر دفعة واحدة مع أن التدوير لـم يفقـد الأسـطر إيقاعها، ذلك لأن الأسطر قصيرة، وساعد في وجود الإيقاع تكرار الحرف (لا) الذي يجعل المتلقي يشعر بأنه أمام جملة واحدة متصلة.

أما في المقطع الأخر فيلاحظ أن التفعيلات في الأسـطر تنتهي في السطر(٧، ٨، ١٠، ١٣، ١٤، ١٩، ٢٠، ٢١) فلو استثنينا السطر السابع؛ لأنه مكرر من قبل، فيمكننا ملاحظـة أن الأبيات التي تنتهي عندها التفعيلة هي أبيات متفقة الروي، السطر ٨= ١٤، ١٠ = ١٩ =٢٠، ٢١=٦ في المقطع الأول. ويلاحظ أيضا أن أكبر مسافة اتصلت بهـا السـطور غيـر منتهية التفعيلة هي المسافة من السطر ١٥ حتى السطر (١٩) حيث استمر السطر المدور نحو خمسة أسطر، ومـع طـول السطر النسبي نلاحظ وجود الإيقاع في الأبيات، ولم يشـعر القارئ بخفوت الإيقاع نتيجة التـدوير. ذلـك أن الأسـطر الخمسة تربطها مشاعر واحدة، فقـد لجـأ الشـاعر خـلال السطور إلى تكرار جملة " كل الدماء التي "ثم يجيء بعد هذه الجملة بفعل مبدوء بالهمزة "أنضجتها، أهرقتها، اعتصـرتها" كما أن التوازي الصوتي بين نهايات السـطور (الحرائـق/ الملاحم/ المآدب) جعل هذه السطور متصلة التفاعيل، كأنهـا وحدة واحدة، لذا لم يتأثر الإيقاع خلال هذه السطور. وهـذا يؤكد أن الشاعر حينما يستخدم التدوير، فإنه لـم يسـتخدمه استخداما اضطراريا، إنما لناحية فنية تمليها عليه مشـاعره وأحاسيسه، ليجعل المتلقي متجاوبا معه.

ولو أخذنا مثالا آخر من نفس الديوان، قصـيدة "دعـوني أؤجل حزني"[1].

يقول:

١- هو الوقت.

٢- ما بين عينيك والدمع.

٣- ما بين صوتك... والقهر.

٤- ما بين فرحتنا... والختام.

٥- وموعد حزن، نؤجله كل عام.

المتأمل في السطور السابقة يلاحظ أن التفعيلة لم تنته مـع نهاية كل سطر شعري، إنما تأجلت نهاية التفعيلة إلى السـطر الرابع، ثم يأتي السطر الخامس لتنتهي به تفعيلته، فالسـطور الأربعة لها نهاية واحدة، والسطر الخامس له نهايـة وحـده. ويلاحظ أن نهاية التفعيلة تأتي في المرتين مرتبطـة بحـرف الروي (الميم) في كلمتي (الختام/ عام). وهـو مـا يؤكـد أن السطور الأربعة الأولى المتصلة التفاعيل إنما هي وحدة واحدة لها نهاية واحدة متمثلة في حرف الروي والتفعيلة، والسـطر الخامس وحدة بنفسه ينفصل عن سـائر الأسـطر– قليـلا - شعوريا ومعنويا، ويتفق معها رويا وفي نهاية التفعيلة.

---

(١) يقول الدم العربي، ص٤٣.

كما يلاحظ أن السطور الأربعة الأولـي - المـدورة - حاول الشاعر فيها إيجاد إيقاع، يعوض به اختفـاء حـرف الروي واتصال التفاعيل، فلجأ إلى وسـيلة التكـرار الـذي استطاع من خلاله إيجاد هذا الإيقاع، فيلاحظ تكـرار جملـة البدء "ما بين" وكذلك حرف العطف (الـواو) ثـم التـوازي الصوتي بين كلمات (الدمع/ القهر) كل هذا خلق لونًـا مـن ألوان الإيقاع.

وعلى هذا فيمكن القول إن الشاعر لجأ إلى التـدوير فـي أبيات قصيرة واستطاع إيجاد حل لمشكلة الإيقاع التي ربمـا تنتج عن التدوير، وذلك بوسائل فنية كـالتكرار أو التـوازي والتماثل الصوتي.

ويمكن أيضا تأكيد ذلك من خلال هـذا النمـوذج مـن قوله(١).

١- كانت حبة رمل تغفي، تائهة في قلب الصحراء.

٢- تلفحها الشمس.

٣- ويقتلها البرد.

(١) قصيدة حبة الرمل، ديوان يقول الدم العربي، ص٦٩.

٤- وتطمسها الأقدام السارية بليل البيداء.
٥- تتلاصق في وحدتها.
٦- وتنقب في حبات الرمل الأخرى.
٧- تسأل عن سر يطوى في بطن الغيب.
٨- وعن أنباء.
٩- ماذا يحمل هذا اليوم القادم بعد زمان القهر.
١٠- وطول الجدب.
١١- ووجه الوحشة والظلماء.

يلاحظ انتهاء التفاعيل فـي الأسـطر (١، ٤، ٨، ١١)، ونهاية التفعيلة مرتبطة بظهور حرف الروي (الهمزة) فـي كلمات (الصحراء، البيداء أنباء، الظلماء)، وهذا يؤكد أن كل سطر شعري تطول تفعيلاته حتى تصل إلى سطرين أو ثلاثة أسطر أو أكثر حتى تنتهي التفعيلة، وهـي بمثابـة الوحـدة الشعورية الواحدة، وفيها تنتهي التفعيلـة وتظهـر القافيـة. ويلاحظ أن الشاعر يستخدم كل الوسائل لإيجاد الإيقاع حتـى لا ينصرف المتلقي عن تجربته، فيلجأ – في المقطع السـابق مثلا - إلى استخدام الفعل المضارع فـي مطلـع السـطور الشعرية في (تلفحها، يقتلها، تطمسـها، تتلاصـق، تنقـب، تسأل).

ولو تأملنا الأبيات التالية، نجد الشاعر يستعمل التدوير استعمالا فنيا، كما استعمله من قبل في النماذج السابقة، يقول:[1].

١- ويا منتهي غايتي.
٢- إن تمنيت أفقًا وضيئا.
٣- وفجرا نديا.
٤- وعيشًا رضيا.
٥- وناديت، كنت الصدى في ندايا.
٦- ويقذفني اليوم للأمس.
٧- يقذفني الأمس للغد.
٨- أسبح، عبر فضائك.
٩- أرتاد أفق نجومك.
١٠- أسكب روحي على ضفتيك شظايا.

عند قراءة السطور الشعرية السابقة، يلاحظ أن نهايات التفاعيل الموجودة بها، مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالقافية، فانتهاء تفاعيل السطر الشعري موجود في السطور (٢، ٣، ٤، ٥، ١٠) ويلاحظ أن السطر الشعري ظل محتفظًا بنهاية تفعيلته،

---

(١) في انتظار ما لا يجيء، ص٩٨.

مادام محافظًا على حرف الروي الموجود في كلمات (نـديا/ رضيا/ ندايا/ شظايا) وكذلك (وضيئا[1])، ثم تأتي السـطور من (٦ إلى السطر ١٠) سطور شعرية متصـلة التفاعيـل/ مدورة. ولكن السطور المدورة هي وحدة نفسية وشـعورية واحدة، فاتصلت تفاعيلها، ولكي يقبلها المتلقي ولا ينصـرف عن إيقاعها لجأ الشاعر إلى استخدام التكرار فيهـا، فيكـرر (يقذفني) مرتين، وكذلك (الأمس) مرتين، إضافة إلى وجـود الفعل المضارع المبدوء بالهمزة أول الجمل الثلاثة الأخيـرة في (أسبح/ أرتاد/ أسكب)، كذلك تكرار (كـاف الخطاب) في قوله (فضائك، نجومك، ضفتيك).كل هذه الأشياء والوسـائل، استخدمها الشاعر لإحداث إيقاع بديل، بـدلا مـن الإيقـاع المختفي باتصال التفاعيل خلال السـطور واختفـاء حـرف الروي من تلك السطور أيضا.

وبعد دراسة ظاهرة التدوير عند فاروق شوشـة يمكننـا تسجيل عدة نتائج أهمها:

---

(١) كان يمكنه تخفيف الهمزة، فتصبح (وضيا) فتتلاءم مـع القـوافي الأخرى.

١- أن ظاهرة التدوير موجودة - بكثرة - في شعر فاروق شوشة شأنه في ذلك شأن الشعراء المعاصرين، بحيث إننا قلما نعثر على قصيدة تخلو من التدوير باستثناء الشعر العمودي.

٢- يلجأ فاروق شوشة إلى التدوير في سطور شعرية قليلة، بحيث لا تزيد عن خمسة أسطر إلا نادرا، وهو في هذا يخالف بعض الشعراء الذين يكتبون القصيدة المدورة.

٣- يستخدم الشاعر هذه الظاهرة لهدف موسيقي يرتبط بفكرة ترسيخ الوقوف المعنوي بوقوف صوتي قوي، يتمثل في القافية التي تعد في الشعر العمودي رمزا لاجتماع الوقفين المعنوي والصوتي معا، وقد أشار إلى هذا بعض الدارسين[(١)].

---

(١) انظر: د. أحمد درويش، بناء لغة الشعر (مترجم) ص ٩٢ عند دراسته لقصيدة قطار الجنوب من ديوان لغة من دم العاشقين، كذلك د. مصطفى عبد الغني، البنية الشعرية عند فاروق شوشة ص١٢٥.

٤- يحاول الشاعر تعويض الإيقاع المفتقد نتيجة التدوير باستخدام بعض الوسائل الفنية كالتكرار أو التماثل الصوتي.

ثالثًا: القافية:

تعد القافية أحد المؤثرات الكبرى فـي تشـكيل الإيقـاع الشعري، ولذا كان اهتمام القدماء بها.

والمتفق عليه أنه ليس في الشعر الجديد نظام معين للقافية، فالمعروف أن القصيدة الجديدة لا توحد روي الأبيات إلا فـي حالات نادرة، وأنها لا تخضعه لنظام رتيب، والمعروف أيضا أن الأضرب في السطر الشعري، في القصيدة الجديدة تتنـوع دون نظام معين، وقد سجل النقد الحديث هذه السمة وعدها من سمات الشعر الجديد منذ عهد مبكر[١].

---

(١) انظر، محمود أمين العالم، مجلة الآداب - بيروت، يناير ١٩٥٥، وكذلك بدر الديب في مقدمه ديوان "الناس في بلادي" لصلاح عبد الصبور ص١٦، ونازك الملائكة، شظايا ورماد " فقد تحدثت على أنها سمة من سمات قصائدها " وغيرهم من النقاد الـذين تنـاولوا القافية خلال هذه الفترة المبكرة من تاريخ هذا الشعر.=

ومع هذا الاتفاق شبة العام على أن التحرر مـن سـلطة القافية، تعد سمة من سمات الشعر الجديـد، فـإن الشـعراء يختلفون - كثيرا أو قليلا - في مدى الحرص على الموافقة بين أواخر الأبيات، فبعض الشعراء يعتنون بـالتوافق بـين أواخر الأبيات[1]، فنجد قصائد موحدة القافية، والبعض الآخر لا يحرص على هذا التوافق فتأتي القوافي بلا ضابط، حتـى نجد في القصيدة الواحدة بيتين أو ثلاثة فقط تتفق في القافيـة أو الروي.

=-أما الدكتور عز الدين إسماعيل فيـرى أن القافيـة هـي التنسـيق الموسيقي لأخر السطر الشعري بما يتلاءم وموسيقي السطر ذاته، والقافية بهذا المفهوم قائمة في الشعر الجديد، فهي أنسب صوت أو كلمة ينتهي بها السطر الشعري بحيـث يمكـن الوقـوف عنـدها والانتقال إلى السطر التالي، انظـر، الشـعر العربـي المعاصـر /ص١١٣.

(١) هذا التوافق لا يخضع لنظام ثابت، فقد يتوافق بيتان أو ثلاثة، وقد يكون التوافق بين أبيات متوالية، وقد يعتني الشاعر بالتوافق ولكن على فترات متباعدة في القصيدة.

وتلعب القافية دورا مهما في بناء القصيدة، فهـي تحقـق رابطًا نغميا بين أبياتها، إذ يشد التوازي الصوتي الموجـود في نهايات الأبيات أجزاء القصيدة بعضها إلى بعـض، ولا شك في أن تلك النهايات المتشابهة تحمـل - إلـى جانـب جرسها الصوتي – تقاربا دلاليا أي أن للقافية هـدفين الأول إحداث الأثر الموسيقي[1] والآخـر دلالـي يبـرز المعنـى المعرفي والشعوري للمبدع داخل النص[2].

وعند دراسة القافية في شعر فاروق شوشة ينبغي النظر إلى:

١- دراسة حروف الهجاء الأكثر ترددا في شعره رويا يقع في نهايات الأسطر الشعرية.

٢- دراسة أشكال القافية وتنوعها.

---

(١) انظر، أوستين وراين، ورينه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي ص١٦٥، وما بعدها.

(٢) انظر، رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص ٤٦.

أوّلا: حروف الهجاء الأكثر ترددا: -

يعتمد فاروق شوشة على إيقاع النهايات المتشابه، الذي ينتج عن تكرار حرف الروي خلال القصيدة... وفيما يتصل بحروف الهجاء الأكثر ترددا في شعره، فإن دراستها تكون مبنية على أساس معدل تكرار الحرف الغالب في قصائده الشعرية، بمعني أن القصيدة الواحدة يتردد فيها الكثير من الأصوات حروفًا للروي، ولكن هناك حرفًا يكاد يكون مسيطرا، وقد يتنازع حرفان على السيطرة على مقاطع النهايات.

والجدول التالي يوضح أحرف النهاية في السطر الشعري لدى الشاعر:

رقم	الحـــــرف	عدد مرات وروده	صفة الحرف
١	النون	٧٨	مجهور
٢	الراء	٥٦	مجهور
٣	الميم	٤٤	مجهور
٤	اللام	٢٤	مجهور
٥	الهمزة	٢٠	(١)
٦	الدال	١٩	مجهور
٧	الكاف	١٣	مهموس
٨	القاف	١٣	مهموس
٩	الباء	١٢	مجهور
١٠	الياء	١٠	مجهور
١١	التاء	٩	مهموس
١٢	الفاء	٤	مهموس

---

(١) انظر، ص ٥٨ من هذه الدراسة.

رقم	الحـــــــرف	عدد مرات وروده	صفة الحرف
١٣	الحاء	٤	مهموس
١٤	العين	٣	مجهور
١٥	الألف	٣	مجهور
١٦	الهاء	٢	مهموس
١٧ ١٨ ١٩	س/ض/و	مرة واحدة لكل حرف	مهموس/ مجهور/ مجهور

من خلال قراءة الجدول السابق يتضح أن الشاعر استعمل في قافيته نحو ١٩ حرفًا من حروف الهجاء رويا أي نهايـة للسطر الشعري، ويمكن تسجيل عدة ملاحظات مـن خـلال الإحصاء السابق:

١- إن أحد عشر حرفًا من بين الأصوات المسـتخدمة نهاية للسطر الشعري في شعر فـاروق شوشـة، أصوات مجهورة، وهي (النون، والراء، والمـيم، واللام، والدال، والباء، والياء، والعـين، والألـف، والضاد، والواو) أي أن المجهور من الحروف في

شعره يأتي بنسبة ٥٧,٩%، فـي مقابـل ٣٦,٨% للمهموس الذي اكتفي بسبعة أصوات فقط - هـذا بخلاف الهمزة - وتمتاز الأصوات المجهورة بأنها أوضح في السمع من المهموسة، وهـذا يعنـي أن شوشة يحرص على أن يكون إيقاع النهايـة فـي شعره واضحا ومميزا في السمع، وهو في هذا يتفق مع أغلب الشعراء المعاصـرين والقـدامى الـذين يتخذون من الأصوات المجهورة رويـا للأسـطر الشعرية في قصائدهم.

٢- إن الأصوات الأربعة الأولى (النون، والراء، والميم، واللام) هي أصوات تشبه الحركات في أهم خاصية من خواصها وهي قوة الوضوح السمعي[١]، هذا إضافة إلى أن هذه الأصوات مجهورة، وهذا يؤكد أن إيقاع النهاية يتسم بالوضوح.

---

(١) انظر: د. كمال بشر علم اللغـة العـام ص ١٢٩، ص ١٣١، د. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ص ٢٤.

٣- إن الأصوات من الخامس حتى التاسع من الأصوات المستخدمة رويا وهي (الهمزة، والدال، والكاف، والقاف، والباء) هي أصوات انفجارية شديدة، وتتسم -إلى جانب شدتها - أنها تتبع بصوت خافت قصير عند النطق بها ساكنة[١] يميزها عن غيرها.

٤- تتفق نسب استخدام حروف الهجاء رويا في شعر فاروق شوشة مع نتائج د. إبراهيم أنيس عند دراسته لنسب شيوع حروف الهجاء التي تقع رويا[٢] في الشعر العربي، وإن اختلفت في البعض،وذلك على النحو التالي:

أ- الحروف الأربعة الأولى (النون، والراء، والميم، واللام) من أكثر حروف الهجاء شيوعا في الروي، وفي هذا اتفاق مع نتائج د. أنيس.

---

(١) انظر: د. كمال بشر المرجع السابق ص١١٦.

(٢) انظر: د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٢٤٨.

ب- وحروف (الهمزة، والقاف، والكاف) من الحروف متوسطة الشيوع في الروي، وهذا موضع اتفاق مع دراسة د. أنيس كذلك.

ج- وجاءت حروف (الياء، والتاء، والفاء، والحاء) من الحروف القليلة الورود رويا في شعر فاروق شوشة، وفي هذا خلاف لنتائج د. إبراهيم أنيس.

د- أما الحروف (العين، والألف، والهاء، والسين، والضاد، والواو) فهي حروف نادرة المجيء رويا في شعره، وفي هذا أيضا خلاف لما أورده د. أنيس في إحصاءاته عن أحرف الروي.

ه- تختفي الحروف (الثاء والجيم والخاء والشين والصاد والطاء والظاء والغين والذال والزاي) فلا تجيء رويا في شعر فاروق شوشة.

ثانيا: أشكال القافية وتنوعها:

تتعدد أشكال القافية في شعر فاروق شوشة، وذلك، في ظل الحرية الممنوحة للشاعر المعاصر في تشكيل السطر الشعري وفي بناء القصيدة، وقد تم رصد أشكال القافية الآتية.

١ - القافية الموحدة:

وهي أن تكون جميع قوافي القصيدة متحدة الروي، وهذه القافية، تعد قليلة في شعره، إذ لم تتعد نسبة ٦,٢% من إجمالي التجربة الإبداعية، وتضم هذه القافية عشر قصائد هي قصائد تنتمي إلى الشعر العمودي، وهي:

١- يا طائري:[١] حرف الروي (الكاف).
٢- على المنحدر: (الراء)[٢].
٣- واحة عمري: (الهمزة)[٣].
٤- سمعت عينيك: (النون)[١].

---

(١) لؤلؤة في القلب، ص ٧٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٧٥.

(٣) المصدر السابق، ص ٧٧.

٥- صيفية: (الدال)[٢].

٦- البحث عن بداية: (الهمزة)[٣].

٧- سكن العبير (التاء)[٤].

٨- عابرة (اللام)[٥].

٩- كلاسيكية (القاف)[٦].

١٠- للعبير اختناق[٧].

ومن أمثلة تلك القصائد، قصيدة يا طائري، يقول فيها:

لماذا.. لماذا نفضت يديك! وكنت عبرت السنين إليك

وطوقت عمري بالأمنيات ووسدت حبي في ساعديك؟

لماذا.. لماذا حطمت العهود وصنع يدي وغرش يديك؟

---

(١) المصدر السابق، ص ٧٩.

(٢) هئت لك، ٥٦.

(٣) المصدر السابق، ص ٧٩.

(٤) الدائرة المحكمة، ص ٤٦.

(٥) المصدر السابق، ص ٥٧.

(٦) لغة من دم العاشقين، ص ٩٣.

(٧) المصدر السابق، ص ١٠٥.

يلاحظ أن الإيقاع في تلك الأبيـات ينبـع مـن الـداخل والخارج، وتلعب القافية دورا موسيقيا كبيرا يمكن ملاحظته من تكرار حرف (الكاف) المسبوق (بياء) ساكنة.

ومن خلال هذا النوع من القافيـة بـرزت ظـواهر موسيقية صوتية كالتصريع[1]، جاء ذلك - مثلا - من خلال قصيدة واحة عمري يقول فيها:

شفتاي وعيناي نداء   يا أعذب لحن وغناء

فيلاحظ أن العروض والضرب ناقصان، وهما على وزن فعلْ (/٠٠).

أو قوله في قصيدة للعبير اختناق:

أخرستني العيون والأحداقُ   فكلامي الشرود والإطراقُ

(١) وهو أن يوازن الشاعر بين العروض والضرب وزنًا وقافية، وهو إما أن يكون بالزيادة أو بالنقصان، وإلا فهو ليس بتصريع، بل هو تقفية.

فالشاعر لجأ لتغير عروض البيت ليلحقه بالضرب، حيث وقع "التشعيث[1]" في (فاعلاتن) فحذف أول الوتد المجمـوع، فصارت التفعيلة بعد الحذف فالاتن = (مفعولن) والضـرب مثلها، وهو تغيير بالنقص.

ومن الظواهر الأخرى التي وظفها الشاعر في هذا اللون من القافية ما يسمي بـ "التقفية"(*) وتعني تساوى كل مـن الضرب والعروض بلا زيادة ولا نقصان، ومن ذلك قصـيدة على المنحدر يقول في مطلعها:

ما عاد يجدي أن نلوم القدر   تطاير الحلم وجف الوتر
عند اصطفاق النهر أحلامنا   لما تزل في مهدها تنتظر

---

(١) التشعيث، هو علّة غير لازمة، وهو حذف أحد متحركـي الوتـد فتصبح /٠//٠/٠ -- /٠/٠/٠، انظر، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص ٦٥.

(*) لا تتحقق التقفية بمفهومهـا الـدقيق هنـا إلا بتجاهـل الأصـل الافتراضي لتفعيلة (فاعلن) وهو (مفعولات) كما هـي فـي وزن السريع داخل الدائرة. أما إذا راعينا هذا الأصـل الـذي تصـوره الخليل، فإن (فاعلن)، نقصت عن (مفعولات)، وإذن فهي مصرعه بالنقص، وليست مقفاة.

فالقصيدة مكونة من أحد عشر بيتًا، وفي الأبيات ساوى الشاعر بين الضرب والعروض في القصيدة كلها، فكل منهما جاء على وزن (فاعلن)، وهو ما أضفى على الإيقاع نغما جديدا يضاف إلى النغم الناتج عن التزام حرف الروي (الراء) الساكنة.

ويلاحظ عند استعمال الشاعر لهذه القوافي الموحدة، أنه يلجأ لاستخدام ألفاظ وعبارات وصور تراثية، وكأنه يحاكى القديم شكلا ولفظًا ومضمونًا وصورا. ففي قصيدة مثل "كلاسيكية" يقول:

هذا صهيل الليالي في محابسها   وتلك حمحمة الأيام في الوتد
وأنت أسطورة في اليم غارقة   تشي بها فورة الأمواج بالزبد
ورشفة من شراب سائغ عذبت   تناقلتها يد الأقداح كالرصد

يلاحظ أن الشاعر يخلع عن كاهله ثوب المعاصرة، ليلبس العباءة القديمة من خلال ألفاظ (صهيل الليالي/ حمحمة الأيام/ الوتد/ الزبد/ رشفة من شراب سائغ/ يد الأقداح) هذه الألفاظ والصور توحي بجو البداوة ورائحة التراث القديم.

٢- القافية المقطعية:

وهي أن يلتزم الشاعر بقافية واحدة، لكل مقطع، وتتغير القافية تبعا لتغير المقطع، وهذا اللون من القوافي لا يوجد إلا في القصائد التي تتخذ من المقاطع شكلا لها.

وهذه القصائد وجدت عند فاروق شوشة في عشر قصائد فقط أي بنسبة ٥،٧ %من إجمالي قصائد الشاعر، ولكن يلاحظ أن سبع قصائد منها، وردت في ديوان واحد وهو "لؤلؤة في القلب"[١] أما القصائد الباقية فجاءت في ديوان "يقول الدم العربي"[٢] وديوان "لغة من دم العاشقين"[٣].

والمتأمل في قصائد المقطوعات يلاحظ أن حروف الروي المستعملة في تلك القصائد نحو (١٥) حرفًا من إجمالي عدد الحروف المستعملة رويا في شعر فاروق (١٩)، أى أن حروف الروي في تلك القصائد استحوذت على ٧٩% من

---

(١) انظر، ديوان "لؤلؤة في القلب" قصائد: لحظة لقاء، لؤلؤة في القلب، لماذا، أنا أنت، أنا إليك، كلمات لا تنسى، هل تذكرين.

(٢) انظر، قصيد موكب الشهداء.

(٣) انظر، قصيدة خطوط في اللوح، وكذلك رومانتيكية.

تلك الحروف، وقد اختفت تماما من حروف الروي في هـذه القصائد كل من (الفاء، والعين) وظهرت اللام على استحياء في قصيدة خطوط في اللوح.

ففي قصيدة - كلمات لا تنسى - يقول:[(١)]

كلمات تولد فـي الشفتين وتغفو فـي أعماق القلب
كـلمات تصنع أيامـي، تكشف لـي أبعـاد الغيب
تحكي لي ما طعم الشكوى، ترسم لي لون الأشواق
والصمت يظلل روحينا، والفرحة تغفو في الأعماق
ونروح نغيب مع النجوى، وتهدهد سمعينا الهمسات
كلمات سكنت فـي قلب لـن ينسى دفء الكلمات

يلاحظ أن الشاعر، التزم عـدد التفاعيـل فـي السـطر الشعري، ولكنه لم يلتزم بالقافية الموحـدة خـلال الأبيـات كلها،إنما التزم بها وفق نظام خاص حددته طبيعـة التجربـة الشعرية، فنراه يستعمل "الباء" في (القلب/ الغيب)، والقـاف في (الأشواق/ الأعماق)، و"التاء" في (الهمسات/ الكلمات).

---

(١) لؤلؤة في القلب، ص ٦٧.

وفي قصائد أخرى يلجأ الشاعر إلى تغيير القافيـة تبعـا لتغيير المقطع، ويصحبه أيضا تغيير في عدد تفاعيل البيـت مثل قصيدة " أنا ... أنت "[1].

من جديد نـدق باب هـوانا ... ونـرى الكـون عشنا وصبانا

ونـعـيد الحياة حـلما نديـا ... مثلما كـانت الحـياة وكـانـا

من جديد يعود صوت الأماني ... وتعـيد الـدروب وقـع خطانا

كيف أنساك يا تميمة عمري ... سـحـر عينيك يقهر النسيانا

*****

لا تقل كان وانقضى ... إنما نحن ما مضى

نحن ذكرى توسدت ... خافقينا فـأغمضا

يلاحظ انتقال الشاعر من قافية إلى قافية أخرى، ثم انتقاله من عدد التفاعيل السداسية في الجزء الأول للمقطع إلى عدد أقل في البيتين الأخيرين. وهذا يمثل طول الدفق الشـعوري وإيقاعه بما يعكس غرض الشاعر بدقة.

---

(١) لؤلؤة في القلب، ص ٦١.

ولاشك أن هذا اللون من التشكيل الشعري يبدو قريبا من الشكل الشعري لدى مدرسة المهجر، ولدى كثير من أعـلام مدرسة الديوان وجماعة أبوللو..

٣- القافية المتغيرة:

استطاع فاروق شوشة أن يمزج في القصيدة الواحدة بـين شكلين مختلفين، وهذا على مستوى بعض القصـائد، فتكـون القصيدة على جزأين الأول منها يأتي على الشكل العمـودي، ويحتوي على سماته، من التزام بعدد واحـد للتفاعيـل فـي الأبيات، إضافة إلى اتحاد القافية، ثم يأتي الجزء الآخر منهـا يختلف في شكله وسماته، فيتخذ من القصيدة الحديثـة شـكلا، ولا يلتزم الشاعر فيها بقافية، ولا يلتزم عـدد التفاعيـل فـي الأبيات والقصائد التي تمثل هذا النوع لا تتعد ثماني قصائد[١]، تمثل نسبة ٤،٥% من إجمالي التجربة الشعرية لدى الشاعر.

---

(١) انظر: قصيدة شمس ا في قرطبة من ديوان "في انتظـار مـا لا يجيء" وقصيدة "موعدك الآن" من ديوان هئت لك، وقصائد: قطرتا سلام، في الليل، كلمات للعار، كلمات مرتعشة، من سفر أيوب من ديوان إلى مسافرة، وخطوط في اللوح من ديـوان لغـة مـن دم العاشقين.

ففي قصيدة شمس ا   في قرطبة يقول فاروق[1]:

فوق الثرى العاطر في قرطبة الوديعة المزينة

رأيت نور ا   ينداح على أفق كنسية ومئذنة

شاهدت آي ا   تترى، فتذوب عثرات الأزمنة

ويسير هذا المقطع على هذا الشكل، عدد تفاعيل ثابت في كل سطر مع التزام الشاعر القافية في هذه السطور، ثم يأتي المقطع الثاني فيقول:

مازال في المحراب من صدى زمانه الذي ولى أذان

ترتـج دون وقعه الجـدران، يهتز الزمان والمكان

وتسـتدير مـلء صحنه المضمخ العطـور مقلتان

ويستمر الشاعر في هذا المقطع على هـذا الشـكل، وهـو الشكل العمودي بسماته المعروفة ثم يأتي المقطع الثالث فيقول:

ألمح حجرا يبكى

أطلالا تعول في وقفتها الأسطورية

لحنا كعزيف الجن يدمدم بين تخوم الربوة

والجسر المهجور

أسمع هسهسة وشجونًا، مازالت حيرى مغتربه

في قاع النفس تثور

---

(١) في انتظار ما لا يجيء، ص ٩٣.

فيلاحظ على هذا المقطع التغير الكامل في الشكل والقافية والوزن هذا التغير من شأنه إثارة المتلقي، وجذب انتباهـه، إضافة إلى الضرورة الفنية التي يمليهـا الـنص، فـالتغيير الجذري الذي وقع بين زمانين مختلفين لابد أن يواكبه تغيير في الشكل الفني والإيقاع داخل النص، وهو ما حدث بالفعل، وبعد المقطع الثالث، يعود الشاعر إلى الشكل العمودي مـرة أخرى في المقطع الرابع والأخير.

٤- القافية في الشكل الجديد:

تتخذ القافية أشكالا متعددة في شعر فاروق شوشة، وذلك في الشعر الذي يتخذ شكلا مغايرا للقصيدة القديمة، ويمكننـا حصر أشكال القافية في أنواع أهمها:

أ- القافية المتتابعة:

وهي تلك القافية التي تتردد في النص كله، فتسجل نسـبة مرتفعة بالقصيدة، ولكنها لم تصل إلى نسبة القافية الموحـدة، فهي أعلى من نسب القوافي الأخرى التي ظهرت في النص. وهذا اللون من القوافي يوجد بكثرة في شعر فاروق شوشـة وخاصة في دواوينه الأولى[١].

---

(١) انظر: مثلا قصائد الديوان الأول والثاني.

ويمكننا توضيح ذلك من خلال هذا المقطع مـن قصـيدة ويجيء شتاء[1] يقول فيها:

في قلب الليل العاري ينفجر شتاء

معتل الخطوة، ممرورا

يأتينا اليوم على استحياء

أطول من كل عذابات العمر المحزون

أثقل من عبء التذكار، ومن قاع الذكرى الشوهاء

أفدح مما ضاع، ومما فات

وظل حبيسا في الأحشاء

ويجيء شتاء

يتلاصق وهمانا

تتعانق روحانا

تتجمع في أوتار الأعماق دماء

يتماوج فينا نبض الشوق... وتتداخل فينا الأصداء(*)

يتزاحم فينا وهج الدفء

وتنطق في شفتينا الأشياء

تبحث عن مأوى... وغطاء

---

(١) انظر: الأعمال الكاملة، ص ١٦٢.

(*) الواو زائدة وتجعل الوزن مضطربا.

يلاحظ في السطور السابقة هيمنة الهمزة على القافية مـن خلال كلمات (شتاء استحياء/ شوهاء/ أحشاء/ شتاء/ دمـاء/ أصداء/ أشياء/ غطاء) رغم وجود قافية أخرى ظهرت على استحياء وهي (النون). ويلاحظ على المقطع أن الإيقاع لـم ينتج من هيمنة (الهمزة) فقط على السطور، إنما لجأ الشاعر إلى أشياء أخرى، فلجأ -مثلا- إلى التوازي الصـوتي فـي كلمات (أطول/ أثقل/ أفدح)، (يتلاصـق وهمانـا/ تتعـانق روحانا)، (يتماوج فينا/ يتزاحم فينا/ تتداخل فينـا) فالشـاعر على الرغم من سيطرة القافية على المقطع سيطرة بـارزة، فإنه لجأ إلى وسائل أخرى لتحقيق الغنائية الموسـيقية فـي النص.

ويمكننا أيضا ملاحظة تلك القافية المتتابعة من خلال نص آخر، في قصيدة.

دعوني أؤجل حزني[1] يقول:

هو الوقت

ما بين عينيك والدمع

ما بين صوتك والقهر

ما بين فرحتنا.... والختام

وموعد حزن، نؤجله كل عام

ونخشاه

نحمله في الحنايا

يجلله خجل، واكتتام!

هو الوقت

ساعة دوى النذير

وفي القلب أغمد حد الحسام

لقد آن للشمس أن تستريح

وأن يتلبد وجه الغمام

وللحلم أن تتلاشى رؤاه

ليفصح عن وجع لا ينام

---

(١) يقول الدم العربي، ص ٤٣.

يلاحظ أن القافية في هذا المقطع، تسيطر عليهـا "المـيم" الساكنة سيطرة شبه تامة، وذلك من خلال الكلمات (الختـام/ عام/ اكتتام/ حسام/ غمام/ ينام).

فالميم الساكنة التي التزم الشاعر بها في النص، أعطـت المقطع دفعا موسيقيا مؤثرا، هذا التأثير، لم يكن وليد القوافي الظاهرة فقط، إنما نتج أيضا عن استخدام الشـاعر لوسـائل صوتية أخرى، كالتكرار في جملة (ما بين) ثـلاث مـرات، وجملة "هو الوقت" مرتين، وكذلك وجود التكرار الصـوتي بين الحروف في (نحمله في الحنايا/ يجلله خجل/ أغمد حـد الحسام/ آن للشمس أن).

وعلى هذا يمكن القول إن الشاعر عنـدما يلجـأ لتغييـر القافية، فإنه يستخدم ألوانًا فنية أخرى من شأنها خلق الإيقاع الموسيقي المؤثر في المتلقي، إضافة إلى دلالتها الفنيـة فـي نقل الشعور والأحاسيس من المبدع إلى النص، ثم من النص إلى المتلقي.

ب- القافية المتناوبة:

في هذا الشكل تتردد عدة قواف على امتـداد القصـيدة، يتنازع بعضها في السيطرة على نهايات السطور الشـعرية، وتظل القوافي الأخرى مكتفية بالحضور والتردد هنا وهناك. فالقافية في هذا الشكل ليست واحدة إنما هي متعددة، قد تتابع وتتوالى أحيانا، وقد تتداخل أحيانًا أخرى، ويعد هذا الشـكل من أوسع أنواع القافية في شعر فاروق شوشة، ومن أمثلتـه قصيدة "بشرنا ثم تصوفنا"(١).

مكانك الوثير... لا تبدلي ولا تغادري
في الزمن المجنون بالتغيير كل آن
تماسكي واتئدي
واستمسكى لا تفرطي ولا تداوري
فالصاحب الأمين خان
وكلنا من كأس غيره رشف
ما ضر لو تشابكت أنسابنا
واختلطت أصلابنا
وغاض من عيوننا ومن جباهنا ماء الشرف
تماسكى، فليس موعد الشتاء بالبعيد
يطرحنا على مدارج الثرى
مرتعشين، شاحبين، حالمين بالجديد

---

(١) في انتظار ما لا يجيء، ص ٤٦.

في هذا المقطع، تتنازع عدة أحرف فيما بينها على السيطرة والهيمنة على القافية، ولكن كل حرف يفشل في تحقيق هدفه، فتظل هذه الأحرف واضحة وبارزة، فلاحظ مثلا (تغادري/ تداوري)، (آن/ خان)، (رشف/ شرف)، (البعيد/ الجديد).

هذا الإيقاع الخارجي، إضافة إلى الإيقاع الداخلي المتمثل في تكرار فعل الأمر - مثلا - يميز النص بانسيابية تعمل على تهيئة المتلقي لقبول الرسالة الشعرية، فضلا عن مشاركته في الانفعال وإنتاج المادة الفنية.

وفي قصيدة "جلوة ليل"(١):

يذكرك القلب ولا ينساك

يا نجم الليل المتوحد

لا تغلق بابك في وجهي

فأنا ملهوف للقاك

لا تبعد طيفك عن أفقي

فأنا أنتظر عطاياك

---

(١) يقول الدم العربي، ص ٨٥.

يا وجه الليل المتفرد

يا صوت الليل المتردد

يا حزن الليل المتجدد

الأرض حدود لمراياك

والنفس وعاء لحكاياك

يا نبع الرؤيا والإلهام

وجناح الجلوة والأنسام

ونداء الشوق المتبدد

إني والعمر على بابك

ظمأ موصول

والفيض الغامر يدعوني

لهوى مأمول........

يلاحظ في المقطع السابق ظهور أكثر من حرف يحـاول السيطرة على القافية. فهناك (الكاف) فـي (ينسـاك/ لقـاك/ عطاياك/ مراياك/ حكاياك...)، وهناك (الدال) في (متوحـد/ متفرد/ متردد/ متجدد/ متبدد...)، وهناك حرف (الميم) فـي (الإلهام/ والانسام) وهناك أيضا حرف (اللام) في (موصول/

مأمول). هذه القوافي المنوعة، إضافة إلـى قصـر السـطر الشعرى، وكذا التوازى الصوتي في الكثير من تلك السطور الشعرية، وكذلك التكرار الذى لجأ إليه الشاعر، إضافة إلـى طبيعة الوزن الشعري (المتدارك) وسرعته، أدى كل ذلك إلى وضوح النغم الموسيقي المؤثر، إضافة إلى الكلمات المستمدة من المعجم الصوفي أمثال (الرؤيا، الإلهام، النفس، الظمـأ، موصول، هوى، القلب) وهي كلمات لها إيقاع خاص داخـل النفس.

وعلى هذا فقد ساعدت القوافي المتناوبة [1] في نقل الشحنة الشعورية من الشاعر إلى المتلقي، وذلك بنقله من حالة إلـى حالة، ومن نغم وإيقاع إلى نغم وإيقاع آخر، وهـذا يجعـل المتلقي في حالة حضور دائم مع الـنص ولا يغـادره إلـى غيره.

---

(١) انظر: قصيدتي اعتذار، والكلمة، من ديوان "هئت لك" على سـبيل المثال.

ج- القافية المرسلة:

يقصد بها عدم وضوح القافية في القصيدة، وخفوت نغمها بشكل عام، وهذا لا يمنع من وجود حرف روى واحـد قـد يتكرر. ولكن يكون التكرار على فترات متباعدة، فيكون غير ملحوظ. وعلى هذا فإن حرف الروي يكاد يكون مختفيا مـن النص، وتبدو هذه القافية -بكثرة- فـي دواويـن الشـاعر الأخيرة، ففي قصيـدة "طائر الصباح والمساء"(١) يقول:

هل آثر الرحيل حين أُحمد الصمم!
وطاشت السهام في أيد يهمو... مصوبه
إلى مواطن الصفاء والجمال!
تصيد طائر الصباح والمساء
وتقتل انبلاجة الضياء
في عيون الطيبين الوادعين
وتملأ الفضاء بالعدم
فأين جلوة الزمن؟
وأين فورة اللحن الشجي
وانطلاقة النغم؟

---

(١) سيدة الماء، ص٩٤.

فالشاعر في هذه القصيدة يتذكر رحيل الموسيقار محمـد عبد الوهاب، وفيها قد لجأ إلى القافية المرسلة، وحاول إخفاء حرف الروي، وكان ذلك بقصد فني إذ إن حـرف الـروي يعطي القصيدة طابعا موسيقيا وغنائيا، وهو يريد إثبات موت الغناء والموسيقى بموت عبد الوهاب، فلـم يجـد إلا إخفـاء حرف الروي حتى يختفي النغم الموسيقي الظاهر من النص. وإذا اختفت الموسيقية بالنص أصـيب الـنص بالجفـاف و البرود؛ لأنه افتقد أهم عنصر من عناصـر جـودة الـنص الشعري، ولذا لجأ الشاعر إلى أساليب تسهم في خلـق نغـم يضيء الطريق أمام المتلقي.

من هذه الوسائل - مثلا - استعمال الخبن في التفاعيـل، فالمقطع السابق يحتوي على ٢٨ تفعيلة، جاءت أكثـر مـن (٢٣) تفعيلة منها مخبونة (حذف الثاني الساكن).

كما لجأ الشاعر إلى (تسكين) الحرف الأخير من السـطر الشـعري فـي (الصـميم/ مصـوبه/ الجمـال/ المسـاء/ الوادعين..)، وفي المقطع - أيضا- استخدم الشاعر حـرف الألف بكثرة في (طاشت/ السهام/ مواطن/ الصفاء/ الجمال/ طائر/ الصباح/ المساء/ انبلاجه/ الضياء......).

كل هذه الوسائل أعطت النص نوعا من النغم الممـزوج بالحزن، فيستطيع المتلقي متابعته والامتزاج به.

ولو أخذنا مثالا أخر من قصيدة "يقول الدم العربي"[(١)] يقول فيها:

وجهي سحابة يتم

تعشش في كل بيت

وتترك بعض عناكبها في تراب الملامح

وجهي الذي يتشكل في كل حال

ويلبس أقنعة لا تبوح

وينظر في رحم الغيب

ماذا تجن الغيوم؟

وماذا تقول البروق؟

وماذا تخبئ عاصفة في العروق؟

ودمدمة في الرءوس

وأشبهت الليلة البارحه!

---

(١) يقول الدم العربي، ص ٧.

المقطع تسيطر عليه ملامح الأسى والحزن، ولذا أخفـي الشاعر القافية، فالحالة النفسية والشعورية التي تسيطر عليـه لا تسمح بالغنائية المفرطة، ومع ذلك لجأ الشاعر - كعادتـه - إلى وسائل فنية تحاول تعويض النغم المفقود نتيجة غياب القافية، فلجأ إلى التكرار في كلمات (وجهي) مرتين وحـرف الجر (في) ست مرات، وأداة الاستفهام (ماذا) ثلاث مـرات، كما لجأ إلى تثبيت تفعيلة نهاية السطر الشعرى، وخاصة في الأسطر الأخيرة وفيها التزم الشاعر في نهاية السطر بالقبض (حذف الساكن الخامس) فتنتقل (فعولن) إلى (فعول) وذلـك من شأنه إيجاد نغم ثابت رغم اختلاف حرف الروي.

ويمكن أيضا ملاحظة هذه القوافي الخافتة في العديد مـن القصائد مثل:

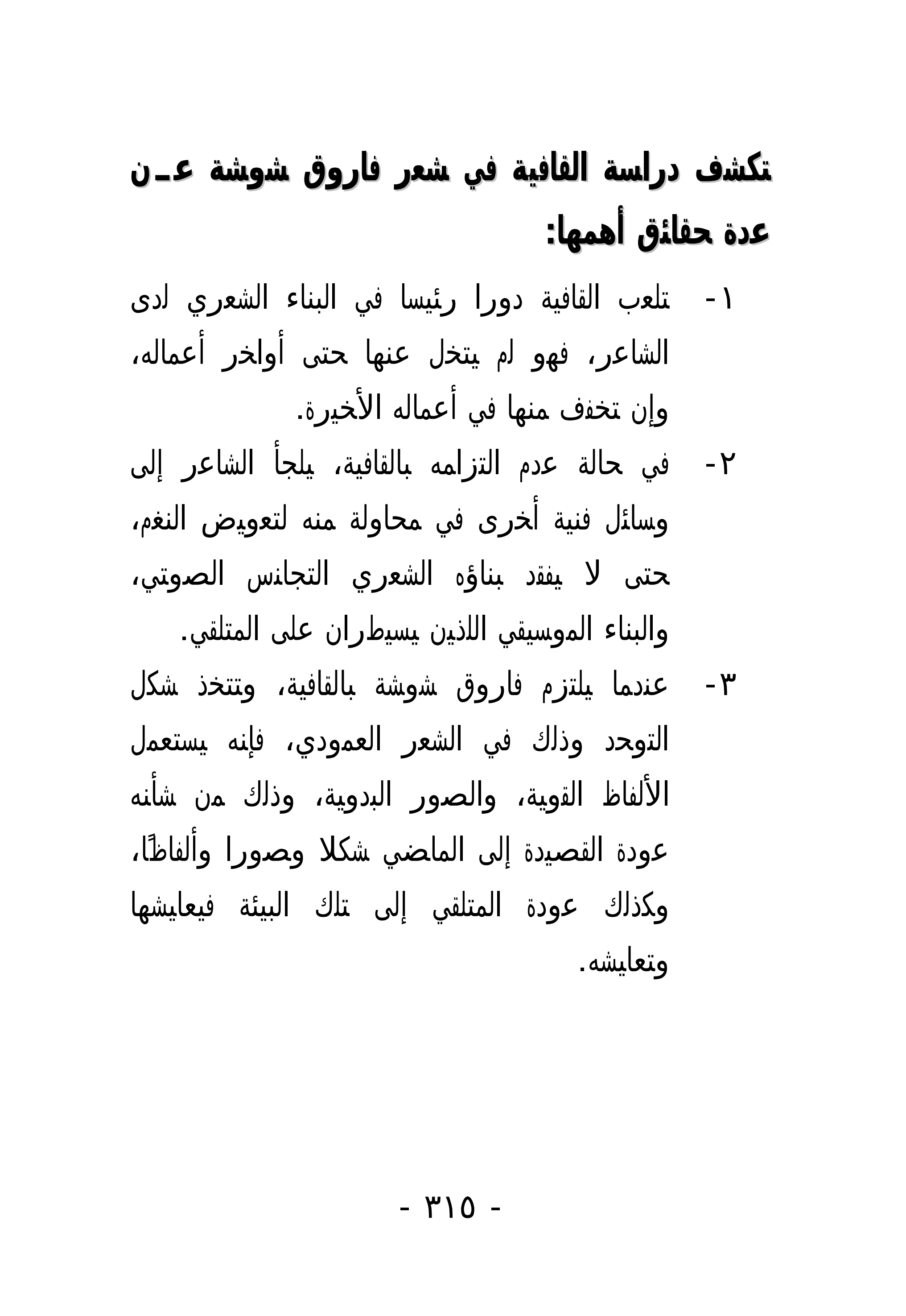
"هلوسة"[1]، البحث عن مأوى[2]، رحيل النوارس[3]...... وغيرها.

---

(١) هئت لك، ص ١٦.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٥.

(٣) سيد الماء، ص ٧٧.



تكشف دراسة القافية في شعر فاروق شوشة عـن عدة حقائق أهمها:

١- تلعب القافية دورا رئيسا في البناء الشعري لدى الشاعر، فهو لم يتخل عنها حتى أواخر أعماله، وإن تخفف منها في أعماله الأخيرة.

٢- في حالة عدم التزامه بالقافية، يلجأ الشاعر إلى وسائل فنية أخرى في محاولة منه لتعويض النغم، حتى لا يفقد بناؤه الشعري التجانس الصوتي، والبناء الموسيقي اللذين يسيطران على المتلقي.

٣- عندما يلتزم فاروق شوشة بالقافية، وتتخذ شكل التوحد وذلك في الشعر العمودي، فإنه يستعمل الألفاظ القوية، والصور البدوية، وذلك من شأنه عودة القصيدة إلى الماضي شكلا وصورا وألفاظًا، وكذلك عودة المتلقي إلى تلك البيئة فيعايشها وتعايشه.

٤- مازج فاروق بين شكلي القصيدة، فجاءت بعض قصائده، تتخذ الشكل العمودي والشكل الحديث معا، وذلك من شأنه السيطرة على القافية في جانب، وإطلاقها في الجانب الآخر، كما استخدم نظام المقطوعات التي تتغير القافية فيها، مع كل مقطع. هذا المزج وكذلك اللجوء إلى نظام المقطوعات يؤديان إلى خفوت الرتابة الإيقاعية لدى المتلقي، ويعملان على إثراء النص نتيجة استخدام وسائل فنية جديدة.

رابعا: الجنـــاس:

الجناس أو المجانسة لغة هـي المشـاكلة والمشـابهة[1] واصطلاحا يطلق على لون بلاغي لفظي به تتفق الكلمتان في اللفظ وتختلفان في المعنى[2].

ولقد أظهرت دراسة القافية في شـعر فـاروق شوشـة، اهتمامه الكبير بالجانب الصوتي والتشـابه والتـوازي بـين الحروف، حتى أصبح هذا الجانب يلعب دورا أساسيا في بناء القصيدة لديه. فقد وجه الشاعر كل طاقاته الفنية والإبداعيـة واللغوية لتحقيق هذا التوازي والتماثل، حتى يحقـق الـنغم الموسيقي فيسيطر على المتلقي دون أية رتابة أو ملل.

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، (جنس).

(٢) انظر: مجدي وهبة، معجـم المصـطلحات، ص ٢٦٩، وكـذلك إدريس الناقوري، المصطلح النقدي في نقـد الشـعر، ص ١١٥، وإبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص ١٢٤.

والمتأمل لشعر فاروق شوشة يجده قد أولى الجناس اهتماما كبيرا، فقلما خلت قصيدة منه، وذلك باستثناء الديوان قبل الأخير "سيدة الماء" الذي تخلى فيه الشاعر عن هذه الظاهرة [(١)] إلى حد ما، إذا ما قورن بالدواوين السابقة.

ويمكن دراسة الجناس من خلال عدة محاور:

١- جناس القوافي.
٢- جناس الحشو.
٣- جناس الحشو والقافية.

١ - جناس القوافي:

الكلمات المتشابهة صوتيا وتشكل لبنة في بناء النص لا يقصد بها الجانب الموسيقي فقط، إنما تقصد لإحداث الأثر الموسيقي، واستكمال دائرة الدلالة، ومن خلال الأمثلة الآتية يمكن توضيح ذلك ففي قصيدة "ترنيمة النور"[(٢)] يقول:

---

(١) كان هذا الديوان بمثابة تجريب وتجديد في مجالات عدة، ففيه مازج لأول مرة بين البحور بطريقة جديدة لم نعهد بعضها فيه، وفيه أهمل – إلى حد ما – الجناس.

(٢) يقول الدم العربي، ص ٨٣.

يا ضياء يتجلى

وشعاعا قد أهلا

ها... فؤادي يتملى

فاستبق أهلا فأهلا

يا رحيقًا يتقطر

ونداء يتعطر

ها... فؤادي يتنور

بضياء قد أطلا

في المقطع السابق اعتمد الشاعر اعتمادا كليا على الجناس من خلال الكلمات (يتجلى/ يتملى)، (أهلا/ أطلا)، (يتقطـر، يتعطر، يتنور)، فالشاعر يترنّم للنور في القصيدة، وهو مـا صرح به في العنوان، وهذا التـرنم يـتلاءم معـه التماثـل الصوتي، والجناس، واستخدام الجمل القصيرة، وكل منهمـا متحقق خلال المقطع. فقد أدت الجمـل القصـيرة والتماثـل الصوتي والجناس إلى الغنائية الموسيقية التي تـتلاءم مـع ترانيم الشاعر في القصيدة، فكان الجناس مقصودا ليس فقـط للجانب الإيقاعي إنما لاستكمال الدلالة في النص.

ويمكن ملاحظة ذلك في قصيدة "الليل موعدنا" يقول:[1]

ومادام في القلب صوت يردد

وفي مقبل العمر عمر تجدد

فأهلا، وإن لم تجئ يا صباح

وأهلا

وإن جئتنا

يا رياح

الشاعر يتحدث إلى محبوتبه معاهدا إياها على دوام الحب والوصال مادام في القلب نبض ومادام فـي العمـر بقيـة. فيلاحظ بالمقطع أن الشاعر استخدم الجناس في(يردد/ تجدد) فالكلمتان منتميتان إلى حقل دلالي واحد وهو التـردد، فلجـأ الشاعر إلى تكرار/ حرف (الدال) ثلاث مرات، وهو ما يؤكد دوام الاتصال والتجدد بين الشاعر ومحبوبته، إضافة إلى أنه يخاطب محبوبته، فهو في مقام غناء وسعادة، فلجأ للجنـاس الذي يؤدي مقصوده. وفي قصيدة أخرى يقول[2]:

---

(١) يقول الدم العربي، ص ٧٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٦.

متجه أنت........

ولا تدرى أيان تكون!

فتخير أرضا وطريقًا

وتخير عمرا ورفيقا

وتخير شجنًا وحريقا

وتخير سجنك أو منفاك

فالأرض منافٍ وسجون

العمر يهون... والموت يهون... والحلم الغائب ليس يهون

يلاحظ اعتماد الشاعر على التماثل الصوتي والجناس في كلمات (طريقًا/ رفيقًا/ حريقًا) فالمقطع يتحدث عن عالم الواقع حيث تتساوى فيه الأشياء، وتختلط فيه الأوراق. ولذا يتوجب علينا الاختيار فهو المحدد لهذا المستقبل، لذا كانت الوصية باختيار الطريق الصحيح المؤدى للحرية، وضرورة اختيار الرفيق، فمعه يتحقق العمر الذي نحلم به (الحرية). والشاعر في تلك اللحظات يشد على أيدي الرفاق، فيوصى باختيار الطرق الصعبة، الكفاح/ الحريق فهي سبيل الحرية، ولو أدى ذلك إلى السجن أو المنفى، فالواقع الذي نعيش فيه والأرض التي نحيا عليها ليست سوى منفى أو سجن كبير، فكل شيء يهون، العمر، الموت، ولكن حلمنا بالحرية ليس يهون.

يستخدم الشاعر التوازى الصوتي، والجنـاس، والجمـل القصيرة. وتؤدي هذه الأشياء إلى استكمال دائـرة الدلالـة المقصودة، إضافة إلى إثارة المتلقي مـن خـلال الجـرس الموسيقي المؤثّر، فتؤدي هذه الإثارة إلى متابعة المبدع فيما يقول.

وفي قصيدة هئت لك يقول[1]:

يا من يغريه الوقت وتدفعه الساعة،

يتلصص حوله

كي ينأى عن زمن هالك

أو طعنة لص فاتك

ولى زمن النفط

وجاء زمان القحط

وصار القرصان مظله!

الشاعر يجانس بين (النفط/ القحط) كي يعبر عـن شـدة المخالفة ومعاكسة الأشياء التي تتبدل وتتغير. وممـا سـاعد على الانتباه إلى هذه المخالفة قوله (ولي، جاء) والفاعل لكل منهما ثابت (الزمن)، وإن لحقه بعض التغيير.

---

(١) هئت لك، ص ١٤.

وعلى هذا فيمكن القول إن الفعل متغير، والفاعل لم يتصف بالثبات الكلي فكانت النتيجة التغير الكامل من نفط إلى قحط.

وعلى هذا يمكننا القول إن الجناس في تجربة فاروق شوشة لا يقصد لإحداث الغنائية الموسيقية فقط، إنما له جانب دلالي كبير في إظهار المعنى المقصود.

٢- جناس الحشو:

لم يقتصر فاروق شوشة على الاهتمام بنهايات الأسطر الشعرية (القافية) فقط، إنما تعداها إلى الحشو، مدركًا أن الاهتمام بالقمة لابد أن يبدأ من القاعدة، ولهذا أَولى فاروق الحشو عناية خاصة حتى يحقق الغنائية المطلوبة ويهيئ المتلقي للاستجابة الدلالية، ومن هنا كان الجناس في الحشو، ومن أمثلة ذلك قصيدة "هئت لك" يقول فيها [(١)]:

والموت مسافة بوحٍ

ومساحة جرحٍ

وفُجاءة رحلة

جزر تتباعد في ثبج الطوفان

---

(١) هئت لك، ص ١٤.

الشاعر يجانس في الحشو من خـلال كلمتـي (مسـافة/ مساحة)، فضلا عن التماثل الصوتي فـي (بـوح/ جـرح)، فالجناس يحقق أن للموت ازدواجية، فهو مسافة بوح يتحقـق من خلاله اعترافات النفس الداخلية دون كذب ومواربة، وهو أيضا - الموت - يترك مساحة واسعة من الجراح الداميـة للأهل والأصدقاء.. هذه الازدواجية حققها الشاعر بالجنـاس حتى يرسخها لدى المتلقي، فجاء بجملة فنية من خصائصـها التأثير، فضلا عن غنائيتها.

ويمكننا أيضا الانتباه إلى الجناس في الحشو مـن خـلال قوله[1]:

من أي قاع سحيق سوف نبتدئ... وكلمـا لاح نـجـــم راح ينطفئ

الشاعر يجانس في الحشو من خلال كلمتـي (لاح/ راح)، وهو في القصيدة يتحدث عن الوحدة العربية التي توأد قبـل ميلادها، فهي كالنجمة إذا لاحت راحت تنطفـئ، فالجنـاس حقق السرعة في الاختفاء، فهي لم تبزغ ولم تتحقق بعد، إنما

(١) المصدر السابق، ص ٧٩.

بدت ملامحها في الأفق، ومع ذلك راحـت فـي الانـزواء والانطفاء. فالجناس في البيت حقق الدلالة المعنويـة - فـي سرعة الانطفاء – وحقق الناحية الموسيقية الغنائية للمتلقي.

ومن جناس الحشو -أيضا- قوله في قصيدة الرحيل[1]:

اشتقت يا صحاب أن أكون واحدا من الذين يملكون

حظ يومهم من المرح

وحظ ليلهم من الشطاره!

العابرين كل ساحة ومعترك

الناهشين كل حرمة وعرض

المالئين العين في جساره

....

وأتقنوا التصريح والتلميح والإشاره!

الشاعر يجانس في المقطع داخل الحشـو بـين كلمتـي (التصريح/ التلميح) فهو ينعى حظه أنه جاء في هذا الـزمن الذي لا يقدر الأشياء، فتمنى أن يملك حظ يومه من الشطارة ويتقن كل الفنون حتى يحقق حظه المفقود، وكـأن الحـظ لا

---

(١) الأعمال الكاملة، ص ١٥٧.

يسير إلا مع من يتقلب على كل وجه ولون، فيصرح تـارة، فإن لم يستطع فيلمح تارة أخرى، فإن لم يستطع فيشير تـارة ثالثة، هذه الأشياء تحتاج إلى مؤهلات يفتقدها الشاعر، لـذا كان حظه مفقودا.

ومن جناس الحشو أيضـا قولـه فـي قصـيدة "باسـم الكلمة"(١).

وطوفت تغوص في معابر السنين

تلاحق الذي مضي.......

تستشرف القادم من نهارنا...

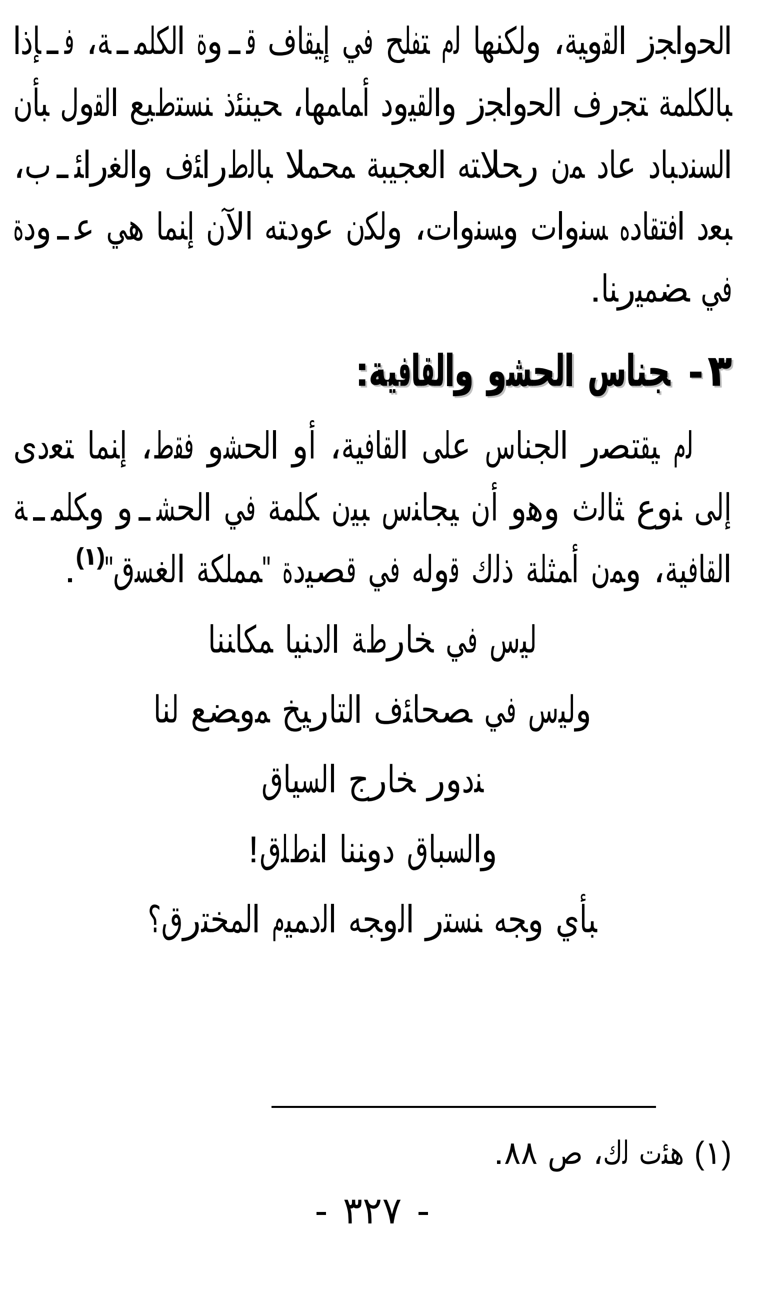
وتجرف الحدود والسدود والركام

السندباد عاد في ضميرنا...

الشاعر يستعمل الجناس في (الحدود والسدود)، فضلا عن التماثل والتوافق الصوتي في (السندباد عاد). فهو في المقطع يوضح أهمية الكلمة وقوة تأثيرها فلم يستطع أحد أن يقف في طريقها، ولم يستطع أي سد أن يعرقل مسيرتها، وقد لعبـت الحروف (دود) المكررة في الكلمتين موضـع الجنـاس دور

---

(١) الأعمال الكاملة، ص ٢٠٩.



الحواجز القوية، ولكنها لم تفلح في إيقاف قـوة الكلمـة، فـإذا بالكلمة تجرف الحواجز والقيود أمامها، حينئذ نستطيع القول بأن السندباد عاد من رحلاته العجيبة محملا بالطرائف والغرائـب، بعد افتقاده سنوات وسنوات، ولكن عودته الآن إنما هي عـودة في ضميرنا.

٣- جناس الحشو والقافية:

لم يقتصر الجناس على القافية، أو الحشو فقط، إنما تعدى إلى نوع ثالث وهو أن يجانس بين كلمة في الحشـو وكلمـة القافية، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة "مملكة الغسق"(١).

ليس في خارطة الدنيا مكاننا

وليس في صحائف التاريخ موضع لنا

ندور خارج السياق

والسباق دوننا انطلاق!

بأي وجه نستر الوجه الدميم المخترق؟

---

(١) هئت لك، ص ٨٨.

يتحدث الشاعر عن وجودنا – نحن العرب - على هامش الحياة، غير مشاركين في أحـداثها، فـنحن خـارج سـياق الأحداث، وأننا بعيدون عن حلقة السباق. فالجناس في كل من (السياق/ السباق) وما فيهما من تماثل صوتي وبعد دلالي من شأنه توضيح فكرة الشاعر بهامشية دور العرب، وبعدهم عن دائرة السباق. ويلاحظ أننا مازلنا (ندور) بصيغة المضـارع التي تفيد التخبط وعدم الثبات والاستقرار، علـى حـين أن السباق قد انطلق بصيغة التحقيق في الزمن الماضي.

ويمكن توضيح هذا اللون من الجناس من خلال قصـيدة "أحزان الفقراء"[(١)].

أماه... قد حل الظلام...

وعيون لا تنام.........

طار عنها النوم والأمن وأحلام السلام

فقدت حارسها الفارع والليل قتام

(١) الأعمال الكاملة، ص ٢١٧.

الشاعر يجانس بين كلمتي (الأحلام، السلام) فهو يصـور حال الناس بعد موت "عبد الناصر" فيصور تلك الطفلة التـي تتحدث إلى أمها، بأن قد جاء الظلام ومع ذلك فالعيون لم تنم، فقد ودعها الأمن والهدوء ورحل عنها النوم بلا عودة، وقـد جاء الشاعر بكلمات تناسب ما ذكره وتستكمل دائرة الدلالـة فضلا عن تحقيق الإيقاع، فالنوم ⟵ أحـــــــــلام، والأمن ⟵ السلام.

وكأن الأطفال لم يفقدوا الأمن والنوم فقـط، إنمـا فقـدوا المستقبل (الأحلام)، وذلك بانعدام عنصر (السلام).

ويتضح أيضا هذا الجناس في قصيدة أصوات مـن تـاريخ قديم[1].

يدعون: ويك عنتر المقدام... كن لنا

لعبلة المنى، لعبس، للعرب

لكل مظلوم مطارد يقتاته الحمام والظلام! (*)

---

(١) الأعمال الكاملة، ص ٢٤٩.

(*) ورد السطر كما هو مدون بالشكل، وهنا يحدث كسر في الـوزن، والواجب أن يكون هكذا:

لكل مظلوم مطارد (متفعلن مستفعلن فعل)

يقتاته الحمام والظلام (مستفعلن متفعلن فعول).

الشاعر يجانس بين (الحمام، والظلام). فهو يتحدث عن عنترة ذلك الفارس القديم، فهو الأمل الغائب، وهو المخلص من حياة الذل، نترقب حضوره، فالشاعر يصور حال المظلوم المطارد وهو ينتظر مجيء الفارس، فهو بين فكي الرحا، موت ينتظره وظلام نفسي يعيش فيه، وبين الموت والظلام يعيش المظلوم العربي في انتظار عودة عنترة... والجناس بين (الحمام، والظلام) عكس للمتلقي الحالة النفسية التي يعيشها ذلك المظلوم، فاستكمل بذلك الدائرة الدلالية.

ولهذا يمكن القول إن الشاعر يعتمد على الجناس بكافة أشكاله، وذلك لإيضاح الناحية الدلالية فضلا عن تحقيق الإيقاع للنص، فهو – الجناس – لبنة رئيسة في بناء النص الشعري لدى فاروق شوشة.

خامسا: التكـرار:

تعتمد القصيدة في بنائها على الوحدات النغمية التي تتكرر بانتظام داخل البيت الشعري أو السطر الشـعري. وظـاهرة التكرار في شعرنا الحديث أصبحت سمة من سماته. ولكـن يجب التفرقة بين تكرار يأتي بقصـد الجنـاس أو لتحسـين العبارة، وبين تكرار يأتي ليؤدي دوره في السياق العام[1].

والمتتبع للشعر المعاصر يدرك أن بنية التكرار، هي أكثر البني التي تعامل معها هؤلاء الشـعراء ووظفوهـا بكثافـة، لإنتاج الدلالة، بحيث يمكن القول إن بنيـة التكـرار علـى اختلاف أنماطها تحل في كل نص شعري على نحـو مـن الأنحاء، بل إنها أحيانا قد تستغرق النص الشعري كله[2].

على أن الكلمة أو الصورة المكررة لا تؤدي نفس ما أدته في المرة الأولى، بل تغايرها دلاليا، إما بالتأكيد أو بالإضافة.

---

(١) انظر، مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند الشابي، ص ٤٤٣.

(٢) انظر، د. محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص ١٠٧، وما بعدها.

والمتأمل في شعر فاروق شوشة يدرك مدى اهتمامه بالتكرار، فقد استعمله على مستويات متعددة، فلديه تكرار الكلمة وتكرار السطر الشعري، وتكرار تركيب، أو تكرار مقطع، وكذا تكرار صيغة صرفية، أو فعل معين...

١- مستوى تكرار الكلمة، وهو أن تكرر الكلمة أكثر من مرة في النص الشعري، وذلك بهدف إيجاد إيقاع معين للنص، وكذا استكمال الدائرة الدلالية به، وذلك مثل قصيدة "بلادي التي أكلت عاشقيها"[(١)].

داسها حظها مرتين، استكانت

وعاودها الصحو،

فانفجرت، بدأت عزفها

في اندلاع الحريق،

ونزف الخلايا

شظايا......!

شظايا!

---

(١) هئت لك، ص ١٠٧.

الشاعر يكرر كلمة (شظايا) على سطرين، في الأولى يعقبها نقاط الحذف (...) وتختفي النقاط في الثانية. وتكرارها بهذه الصورة المكتوبة، إنما هو تمثيل لصورة الشظايا المتطايرة والمتعاقبة... فلم يكن نزف الخلايا دفعة واحدة، إنما كان على فترات متعاقبة، وهو ما صوره لنا في التكرار، وساعده في تلقى ذلك الرؤية البصرية في قراءة الديوان واستخدام أجهزة الطباعة وتدخلها في تحديد الدلالة.

وفي قصيدة "يقول الدم العربي"[1] يقول:

أخيرا،

يقول الدم العربي:

أسيل........

فلا يتداعى ورائي النخيل

ولا ينبت الشجر المستحيل

أسيل..........

الشاعر يكرر كلمة (أسيل) مرتين، وكأنه أراد أن يصور حركة سيلان الدماء المستمرة، فجاء بالكلمة وأعقبها نقاط

---

(١) يقول الدم العربي، ص ٨.

الحذف، دلالة على كثرة السيلان، لكنه بطيء الجريـان ولا فائدة مرجوة من ورائه.

ويمكن ملاحظة تكرار (الكلمة) أيضا من خلال قصـيدة (الأسئلة)[1].

وهذى المياه المحيطة تنهل شعرا

ولؤلؤة

ونجوما تميل مع الموج حيث يميل

إن قافلتي بالعراء،

ووجهيَ للشمس منشعب

فالشاعر يكرر كلمة (تميل) مرتين، فقد أراد من خلالهـا أن يعمق حركة الموج وهو يتهـادى مـائلا، فكـرر كلمـة (الميل). ومما ساعد على تعميق هذا الإحساس، حروف العلة الواردة في السطر نفسه (و/ ى) وهما أيضا مكررتان. وعلى هذا فالشاعر حينما يكرر الكلمة، فإنه لا يقصد بها تأكيـدا أو

---

(١) سيدة الماء، ص ٨٨.

جناسا فقط، إنما يريد بها نقل إحساسـه وشـعوره وتعميـق الإحساس لدى المتلقي[1].

٢- التكرار على مستوى الجملة (السطر الشعري)

يمكن توضيحه من خلال هذه النماذج.

(١) كنت فيهم... واحدا منهم... لهم

حبة القمح وجلباب الشتاء

ويد الرحمة في لفح البلاء

والأب الحاني إذا عز الدواء

كنت فيهم... واحدا منهم... لهم

صوتهم... صوت المآسي والشقاء

والغد المأمول في عين الرجاء

كنت فيهم أنت... في تاريخهم

---

(١) يمكن ملاحظ تكرار الكلمة في ديوان الدائرة المحكمة –مثلا– فـي صفحات ١٢، ١٥، ٣٣، ٣٨، ٤٥، وفي ديوان لؤلؤة في القلـب، ٥، ١٠، ١١، ١٦، ٢١، ٢٢، ٢٥، ٣٣، ٧٤، ٧٦، ٧٩، ٨٠، ٨٢، ٨٨، ٩٣، وفي ديوان يقول الدم العربي، ٨، ١٩، ٢٩، ٤٦، ٥٣، ٥٩، ٦٦، هئت لـك، ٩، ٢٥، ٦٨، ٩٧، ١٠١، ١٧، ١١٥، سيدة الماء، ١٠، ٧٨، ٨٩، ٨٨.

لغة الأرض...

وموال الفداء[1].

(٢) كانت في البدء الكلمة

قبسا من نور ا ،

وسرا من أسرار الكون

وفيضا من نور الحكمة

كانت في البدء الكلمه

صوتًا كهدير الريح

وعصف الموج[2].

يلاحظ في النموذج الأول أن الشاعر يتحدث عـن فقـد جمال عبد الناصر، فيكرر السطر الشعري "كنـت فـيهم... واحدا منهم... لهم"، واستخدام الشاعر للماضي (كنت) دلالة تحقق الفعل، فالحديث عن تاريخ مضى للرجل، وكيـف كـان يشعر بآلام الشعب، فهو واحد منهم، وهو لهم، هذا الأمـر لـم يكن شيئًا طارئًا في زمن ما، إنما هو فعل اعتيادي محقـق دلّ عليه التكرار.

---

(١) الأعمال الشعرية، ص ٢٢٠.

(٢) هئت لك، ص ٩٥.

وفي النموذج الثاني تكررت جملة (كانت في البدء الكلمة) على مدار القصيدة نحو أربع مرات، الشـاعر يقـارن فـي القصيدة بين دور الكلمـة قـديما فـي تحريـك المشـاعر والأحاسيس للنضال، ودروها الهامشي الآن؛ ولذا راح يكرر الجملة إلحاحا منه على تأكيد دور الكلمة المطلق في الـزمن القديم، ولذا كان استخدامه للفعل (كانت) بصيغته الماضية.

ويمكن القول إن استخدام فاروق شوشة لتكـرار السـطر الشعري (الجملة) من السمات التي تميز شعره، فقـد اعتمـد عليه اعتمادا كبيرا؛ لأنه يسـهم فـي بنـاء الـنص دلاليـا وإيقاعيا[1].

---

(١) انظر، ديوان لؤلؤة في القلب، صفحات ٧، ٩، ١٦، ٢٢، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٤٠، ٥٠، ٦٦، ٦٨، ٧٢، ٨١، ٨٣، ديوان سيدة الماء، ٣٩، ٦٠، ٨٣، يقول الدم العربي، ٧، ١٣، ١٩، ٢٢، ٤٨، الدائرة المحكمـة ١٢، ٣٤، ٤٣، ٥٠، ٦٠، هئــت لــك ١١، ٢١، ٦٢، ٦٣، ٧٣، ٧٧، ٨٠، ٩٥، ١١٠، لغة من دم العاشقين، ١٥، ٢٣، ٩٧، ١٠٠.

٣- تكرار التركيب وهو ما يسمى في البلاغة "بالموازنة" أي أن تكون ألفاظ الفواصل في الكلام متساوية مع الوزن[١] كأن يأتي سطران أو أكثر على شكل تركيب نحوي وصرفي وصوتي واحد، مع اختلاف الصورة فيما بينهما، هذا اللون من التكرار يعتمد عليه الشاعر كثيرا، فهو يعطي النص بعدا إيقاعيا ونغما إضافيا، إضافة إلى استغلاله في التوظيف الدلالي للنص الشعري، ويتضح ذلك في قوله:

وأنت تنبضين بالحياة والإيمان.......

وتنثرين الحب في أعمدة الدخان......

وتعبرين السور نحو فجرك الوليد

يا يوم رحلة العبور

يا يوم هدم السور[٢]

---

(١) الدمنهوري، حلية اللب المصون، ص ١٥٧، والسـيوطي، شـرح عقود الجمان، ص ١٥٢.

(٢) الأعمال الكاملة، ص ٢٣١.

يلاحظ أن السطرين الأخيرين يتفقان في التركيب النحوي. هذا التركيب المكرر على سطرين، لم يكن القصد منه الإيقاع فقط، بل الهدف دلالي أيضا، وكأنه يقـول إن هـدم سـور (برلين) هو نفسه يوم الانتصار العظيم، بتحقيق الوحدة، فهو يوم مشهود معروف لا ينبغي أن ينسى.

وكذلك يتضح هذا اللون من التكرار في قوله:

عنترة الفارس: كان هاهنا، وغاب

عنترة العاشق: عاش هاهنا، وغاب

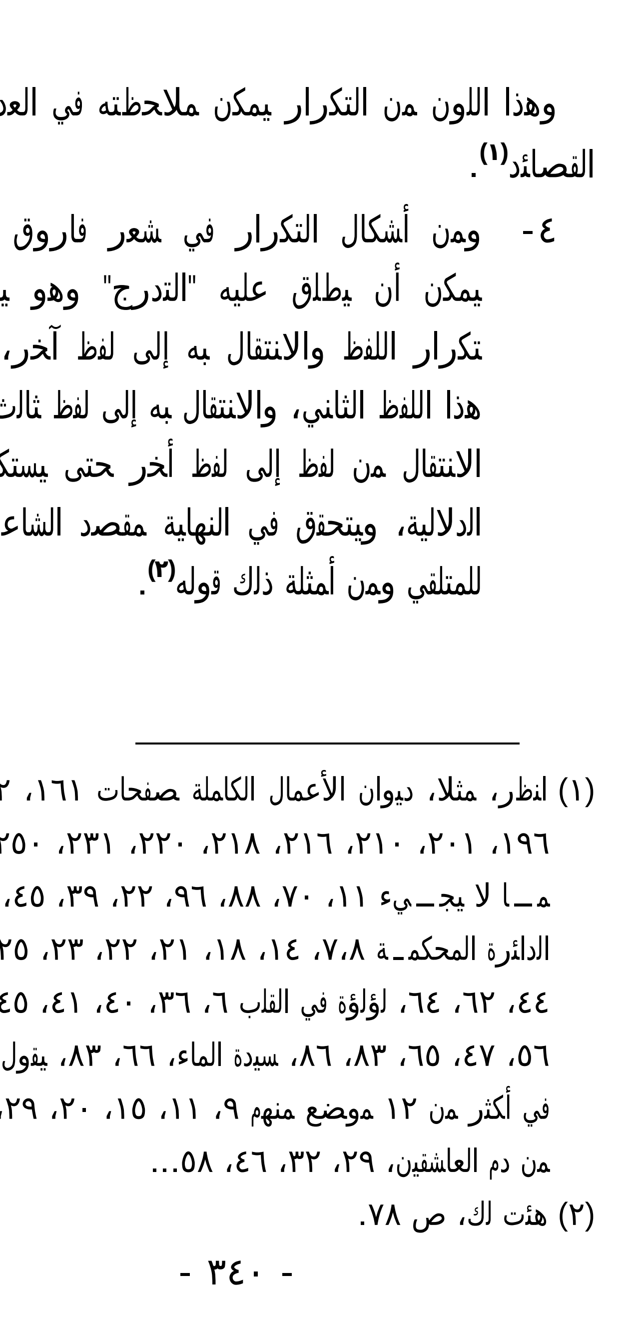
عنترة الإنسان: كان واحدا منكم، وغاب[1]

يلاحظ أن الشاعر يأتي لعنترة بـ (الفـارس/ العاشـق/ الإنسان).

أي أن الفروسية والعشق وجهان لعملـة الإنسـان، وكـأن الإنسان لا يستحق وصفه بالإنسـانية إلا مـن خـلال عشـقه وفروسيته، تماما كما كان عنترة يجمع بينها الثلاثة، وفي ذلـك إيحاء بأن هذه الأوصاف الثلاثة كانت موجودة بيننـا، ولكنهـا غابت حينما تقاعس الأبناء في الوصول إلى ما كان عليه الآباء.

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٥٠.



وهذا اللون من التكرار يمكن ملاحظته في العديـد مـن القصائد[1].

٤- ومن أشكال التكرار في شعر فاروق شوشة ما يمكن أن يطلق عليه "التدرج" وهو يعتمد على تكرار اللفظ والانتقال به إلى لفظ آخر، ثم تكرار هذا اللفظ الثاني، والانتقال به إلى لفظ ثالث، هكذا يتم الانتقال من لفظ إلى لفظ أخر حتى يستكمل الدائرة الدلالية، ويتحقق في النهاية مقصد الشاعر، ويبرزه للمتلقي ومن أمثلة ذلك قوله[2].

---

(١) انظر، مثلا، ديوان الأعمال الكاملة صفحات ١٦١، ١٨٢، ١٦٨، ١٩٦، ٢٠١، ٢١٠، ٢١٦، ٢١٨، ٢٢٠، ٢٣١، ٢٥٠، ديوان في مـا لا يجــيء ١١، ٧٠، ٨٨، ٩٦، ٢٢، ٣٩، ٤٥، ٦٢، ١٠٥، الدائرة المحكمـة ٧،٨، ١٤، ١٨، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٥، ٢٦، ٢٨، ٤٤، ٦٢، ٦٤، لؤلؤة في القلب ٦، ٣٦، ٤٠، ٤١، ٤٥، ٤٦، ٥٣، ٥٦، ٤٧، ٦٥، ٨٣، ٨٦، سيدة الماء، ٦٦، ٨٣، يقول الدم العربي في أكثر من ١٢ موضع منهم ٩، ١١، ١٥، ٢٠، ٢٩، ٣٠، لغـة من دم العاشقين، ٢٩، ٣٢، ٤٦، ٥٨...

(٢) هئت لك، ص ٧٨.

فدعينا نتماسك!

واهتفي بالقوم يصغون إلى عيني يمامه:

جبل ينطق أشجارا

وأشجار تشكلن رجالا،

ورجال يسكنون العاصفة

فلنقاتل........

فالتدرج هنا ناتج عن الانتقال من (الجبل) إلى (الشـجر) ومنه إلى (الرجال) والتدرج هنا ظاهر ومقصود ويأخذ شكلا تصاعديا: من صخر لا روح فيه ⟵ إلى روح لا تملـك الفعل إلى روح تملك التغيير والفعل، حتى إذا وصـل إلـى النهاية (الرجال) الذين لا يخشون شيئًا ويسكنون العواصـف، فكانت النهاية بصيغة الأمر (فلنقاتل)، وهو الهدف الذي سعى إليه الشاعر.

ويمكن - أيضا - ملاحظة تكرار التدرج من خلال المثال التالي:

تتشكل كل حروف الكلمة

تصبح حجرا،

حجرا يصبح وطنًا

وطنًا يتشكل،

يأخذ موقعه بين خطوط الطول،

ويشمخ بين خطوط العرض[1]

يلاحظ الانتقال من (الكلمة) إلى (الحجر) إلـى (الـوطن) إلى (الشموخ) فالشاعر يتدرج بالنص تصاعديا حتى يصـل من الكلمة إلى الشموخ، وكأننـا لا نصـل إلـى الشـموخ والازدهار، إلاّ إذا تحررت الكلمة من أغلالها وشاركت فـي بناء الوطن.

5- ومن أشكال التكرار في شعر فاروق شوشة ما يسمى بـ "العكس والتبديل" وهو قلب التراكيب وتبديل جزء منها بالآخر أو تغيير ترتيب الكلمات[2] بشكل عكسي. وهذا يقوم على مبدأ التكافؤ بين التركيبين أو الكلمتين. وتكمن أهمية هذا اللون من التكرار في تلوين العبارة وإضفاء روح النغم الموسيقي لها إضافة إلى تقوية الدلالة ومن أمثلة ذلك قوله[3]:

---

(1) المصدر السابق، ص ١٠٠.

(2) السيوطي، شرح عقود الجمان، ص ١١١.

(3) الأعمال الكاملة، ص ١٦٦.

أكان رساما!

يصبغ بالألوان وجه اللحظة الحزينه

وينتقي من مفرداتها حروف ريشته

من قبل أن ينغمس السواد في البياض والبياض في السواد

ليصبحا شكلا وأحجاما..........

فالتكافؤ واضح بين (السواد) و(البياض) بالنسـبة للفنـان أمام ريشته. ولهذا جاء هذا التوازي الصوتي الواضح بينهما، حتى كأنهما وحدة لونية واحدة.

٦- تكرار المقطع، وهو أن يأتي الشاعر بمقطع مكون من عدة أسطر في القصيدة، ثم يكرره مرة ثانية في نفس القصيدة بهدف جذب انتباه المتلقي، والتأكيد على المعنى الدلالي الكامن من ورائه. ويمثل هذا النوع من التكرار قصيدة "لا مفر"[(١)] إذ بدأها الشاعر بقوله:

١- هذا أنا.......

٢- وفي نهاية الطريق... أنت

---

(١) الدائرة المحكمة، ص ٥، ١٠.

٣- واحة شهية، سحابة سخية تمر

٤- أدمنت ظلها...... ولا مفر

٥- والآخرون...... بيننا!

ثم كرر الشاعر الأسطر (١، ٢، ٥) في نهاية القصيدة، فالشاعر أراد أن يقول إنه في داخل حلقة لا يستطيع الخروج منها ولا يستطيع الفرار من داخلها، فجاء بمطلع القصيدة يطابق الختام، وكان ذلك بمثابة القيد المحكم، فمهما حاول الفرار فإنه داخل هذه الحلقة. وقد أكد هذا التصور عنوان القصيدة "لا مفر".

وكذلك في قصيدة "وحدك المصير"[(١)] يكرر الشاعر قوله:

أكلما خطوت كان في اتجاهك المسير!

ألست وحدك المصير!

---

(١) لؤلؤة في القلب، ص ٥٠، ٥١، ٥٢.

فالشاعر يؤكد أنه مهما حاول أن يخطو بعيدا عنها، فـإذا به يخطو نحوها، فهي كل شيء إليه، وهي مصيره المكتوب مهما كان سعيه. فتكرار الجملة يؤكد هـذا المعنـى، وبـدا الشاعر كأنه مسلم بهذا المصير، وذلك القضاء فراح يـردده من حين لآخر...[1].

٧- من أشكال التكرار - أيضا – تكرار الصيغ الصرفية، وهو حشد وزن صرفي معين في عدة أسطر متجاورة، فيصبغ هذا المقطع بإيقاع خاص يغاير المقاطع الأخرى في القصيدة، ويوجد هذا اللون التكراري في قصيدة "حبنا"[2].

وكاذب هو البكاء... و الشكاية المهترئة

وباطل هذا التظاهر المقيت بالندم

فليس في عيوننا سوى انطفاءة العيون في انكسار

وأنت قابع هناك، هامد الجناح، راعف المنقار

يا حبنا الحبيس في خزائن التذكار

تجيئنا من بعد غيبة الربيع والأمطار

---

(١) لمزيد من هذا التكرار، انظر، ديوان لؤلؤة فـي القلـب، ص ٩٢، ٨٢، وديوان الدم العربي، ص ٧،٨،١٠، ١٨،١٩، وديوان في انتظار مـا لا يجيء، ص ٧١، ٧٢، ٧٩، الأعمال الكاملة، ص ١٩٤.

(٢) لؤلؤة في القلب، ص ١١.

استعمل الشاعر في هذا المقطع الصغير صيغة اسم الفاعل في (كاذب/ باطل/ قابع/ هامد/ راعف). فالشاعر يتحدث عن الحب الذي ولد في الزمن الخطأ، فراح يهزأ بالبكاء والشكاية، واختلطت أمامه المظاهر فأصبحت باطلة زائفة، وأصبح الحب في هذا الزمن هامد الجناح، لم يستطع أن يحلق في السـماء. إنه قابع هناك في زمن بعيد، حبيس كأشياء كثيرة. فيلاحظ أن كثرة استعمال الشاعر لصيغة اسم الفاعل أعطت المقطع لونًـا من ألوان الثبات والاستقرار، ثبات الكذب، ثبات الباطل، حتى ضياع الحب وافتقاده أصبح مألوفًا لدى النفوس.

وكذلك يمكن توضيح هذا التكرار مـن خـلال قصـيدة "أحزان الفقراء"(١).

صوتك الحاني الجسور
قادم يجتاز أسوار التواريخ البعيده
حامل من عطر "طيبه"
قصة المجد ورؤياه العجيبه
ساكب في وضح الشمس وفي وكر النسور
لحن دنيانا الجديدة

---

(١) الأعمال الكاملة، ص ٢١٧.

الشاعر يتحدث عن جمال عبد الناصر وكيف كان، فراح يستعمل صيغة اسم الفاعل في (حاني/ قادم/ حامل/ ساكب)، ويلاحظ التدرج التصاعدي من الحنو في الطبـ ـ ـع إلـى القدوم وتحطيم الأسوار إلى حمل عطر التـاريخ - فكانـت النتيجة سكب اللحن الجديد، ومع هذا التدرج التصاعدي، قـد لعبت صيغة اسم الفاعل دورها في ثبات الخطا التي يخطوها الزعيم الراحل دون خوف أو وجل....

ويمكن أيضا إيجاد هذا اللون من ألوان التكرار في العديد من القصائد[1].

٨- من أشكال التكرار المستخدم بكثرة في شعر فاروق شوشة، تكرار صيغة ثابتة للفعل، وهذا من شأنه إحداث إيقاع ظاهر وبارز يهيمن على المتلقي، ومن بين أمثلة هذا التكرار قصيدة " ويجيء شتاء "[2] يقول:

---

(١) انظر، مثلا، ديوان في انتظار ما لا يجيء، ص ٨٢، لؤلـؤة فـي القلب، ص ٢٢، ص ١٧ يقول الدم العربي، ص ٣٥، ٣٦.

(٢) الأعمال الكاملة، ص ١٦٣.

ويجئ شتاء

يتلاصق وهمانا

تتعانق روحانا

تتجمع في أوتار الأعماق دماء

يتماوج فينا نبض الشوق... وتتداخل فينا الأصداء

يتزاحم فينا وهج الدفء

وتنطق في شفتينا الأشياء

الشاعر في المقطع السابق لم يكتـف بالقافيـة الظـاهرة الواضحة، إنما اهتم أيضا بالإيقاع الداخلي للنص، وذلك من خلال الفعل المضارع الذي جاء على وزن ثابت وذلك فـي كلمات (يتلاصق/ تتجمع/ تتعانق/ تتماوج/ تتداخل/ يتزاحم). فالشاعر أراد أن يعبر عن مدى التمازج والالتحام والانصهار بينه وبين محبوبته، فاستخدم هذه الصيغة التي تنقل أحاسيسه ومشاعره للمتلقي إضافة إلى إحداث إيقاع في الحشو يكسـب النص رونقًا جديدا.

وفي قصيدة " أصوات من تاريخ قديم " يستخدم صيغة أخرى للفعل فيقول[1]:

أدخل حلب الشهباء طليقًا أو مأسورا

أغزو......

أطعن صدر الروم، أهتك درع الروم

وأجمع أسلاب الهلكى والمذعورين

أتحول في يوم النصر ببارق وفيالق

ونسورا شما، وميامين

أدخل حلب الشهباء، طعينًا أو منصورا

أدخل في ركبك يا سيف الدولة، خلف غبار الفتح،

يصور الشاعر حال جندي من جنود سيف الدولة، فلم ينقله لنا بصيغة (السرد) أو الحكاية، إنما نقله بصيغة المتكلم حتى يمكن للمتلقي الاستجابة الفورية. فالمتحدث إلينا هو مشارك في الأحداث وشاهد من أهلها، وبهذا البناء أدخل الشاعر الملتقي في التراث القديم، حتى يشاهد تلك المشاهد

(١) المصدر السابق، ص ٢٣٨.

العظيمة التي أحدثها سيف الدولة، وذلك بفضـل اسـتخدامه للفعل المضارع، الذي يفيد الحال والاستقبال وكذلك استخدامه لضمير المتكلم، أي الشاهد على هذه الأحداث. لذلك تكررت الأفعال أكثر من عشرين مرة على مدار هذا المقطـع مـن القصيدة، ويلاحظ وجود هذا اللون من التكرار في العديد من القصائد(١).

٩- من أشكال التكرار أيضا، تكرار الحرف في الكلمة الواحدة، فالمتأمل في شعر فاروق شوشة يجده يولي اهتماما خاصا بالكلمات الرباعية المضعفة، وهذه الكلمات من شأنها إيجاد نوع من الغنائية، ولكنه لم يأت بها للغنائية فقط، إنما بقصد الدلالة أيضا (٢).

---

(١) انظر، مثلا، ديوان الدائرة المحكمة، ص ١٤، ٥٢، ٤٢، ٦٣ لؤلؤة في القلب، ص ١٤، ١٥، ٩٢ سيدة المـاء، ص ٩٥ يقـول الـدم العربي، ص ٩، ١٠، ٧١، ٨٤، لغة من دم العاشـقين ١١، ٢٠، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٣٢، ٣٤، ٥٩، ٨٦، ٨٨، ١١٠ وقـت لاقتنـاص الوقت ص٨، ٣٤، ٤٤.

(٢) قمت بإحصاء هذه الكلمات في بعض الدواوين، فكانت كالتالي:

أ- ديوان العيون المحترقة ١٤ كلمة.

ومن أمثلة تلك الكلمات قوله في قصيدة "أصـوات مـن تاريخ قديم"[1] مخاطبا سيف الدولة:

يا سيف الدوله:

كل سيوف العرب تصلصل في الأغماد،

تهسهس في صدأ الأقفال

يا سيف الدوله:

كل خيول العرب تحمحم في الأوتاد

وتصهل في نوبات التذكار

ب- في انتظار مالا يجيء ١٧ كلمة.

ج- لؤلؤة في القلب ١١ كلمة.

د- الدائرة المحكمة ٨ مرات.

هـ- هئت لك ٢٣ كلمة.

و- سيدة الماء ١٢ كلمة.

(١) الأعمال الكاملة، ص ٢٣٩.

الشاعر في هذا المقطع، عندما استعمل الكلمات الرباعيـة (تصلصل، تهسهس، تحمحم) فهـو لا يقصـد باسـتخدامها الغنائية، فقط إنما قصد – أيضـا - المحاكـاة، أي محاكـاة أصوات السيوف في داخل أغمادها وهي تريد الخروج مـن حبسها. فكان صوت (الصلصلة) أي اصطكاك السيف بالغمد، وهو أيضا ما فعله (بالهسهسة) أي محاكاتها عند ارتطامهـا بصدأ الأقفال. وقد فعل ذلك أيضا عندما استخدم (حمحمـة) الخيول، فكأن الخيول تريد الخـروج لسـاحات المعـارك، فتصدر، حمحمات/ أصوات تعبر عن استيائها لهذا الحـبس المهين. وهو بهذا الاستعمال أراد أن ينقـل للمتلقـي حالـة الاستياء العامة من أوضاع العرب الحالية، مستحضرا رمزا عربيا قديما وهو شخصية سيف الدولة (ت ٣٥٦هـ).

أما في قصيدة "أغنيتان لمصر"(١) فيقـول فـي المقطـع الثاني:

---

(١) في انتظار مالا يجيء، ص ١٠٢.

اليوم السابع جاء

والراية في أيدي الأبطال الشجعان

تتلألأ في وجه الدنيا

وترفرف أبدا في خيلاء

من فوق التبة في سيناء

المقطع يصور مجال الغناء والفرحـة بنصـر أكتـوبر العظيم، ولذلك جاءت الكلمات تعبر عن الغنائية المفرطة في الحشو من خلال (تتلألأ، وترفرف) فتكرار الحروف فيهمـا يعطي إيقاعا، يضاف إلى إيقاع القافية فـي كلمـات (جـاء/ خيلاء/ سيناء)، وهذا يؤدي إلى الموسيقى الظاهرة، فالشاعر أراد أن يغني وينقل غناءه للمتلقي حتى يشاركه في فرحـه، فكان هذا التركيب، وعلى هذا فقـد جـاءت هـذه الكلمـات لإيصال دلالة يهدف إليها النص.

١٠- ومن أشكال التكرار أيضا، تكرار العطف بالواو أكثر من مرة في السطر الواحد، مع ملاحظة أن الأسطر الموجود بها هذا اللون تتقارب فيها الكلمات المعطوفة من الناحية التركيبية. وهذا اللون من أكثر ألوان التكرار لدى الشاعر، وهو يساعده على إضفاء روح الإيقاع والنغم على النص، كما

يزيد تنوعا في الدلالة. مثال ذلك، قصيدة " تحت ظلال الزيزفون"[1] وهي من وحى زيارة الشاعر لألمانيا.

هذا... أخيرا... وجهك المضرج الحزين

وجهك يا برلين......

٣- بعد انقشاع الحلم، والدخان، والسنين

دامعة العينين، تنهضين من حطامك المهين

تتوجين بالسلام فجرك المنور الجديد

وتغرسين وردة بيضاء، في حقول الطيبين الوادعين

ذكرى لمن تساقطوا وفي عيونهم حنين

وفي جباهم تطلع وفي ضلوعهم سجين

٩- ينبض بالحب وبالإخاء والأمان

وتمسحين عن جبينك العنيد، ثأرك العتيد

١١- وتنفضين الظلم والدمار، والأنين.

---

(١) الأعمال الكاملة، ص ٢٢٢.

يلاحظ أن الشاعر في الأسطر (٣، ٩، ١١) من المقطـع السابق يعتمد على العطف بالواو كثيرا، مع ملاحظة التقارب التركيبي للكلمات المعطوفة، وجاءت الأسطر كالتالي:

الحلم	والدخان	والسنين
الحب	والإخاء	والأمان
الظلم	والدمار	والأنين

نلاحظ أن الكلمات الأولى (الحلم/ الحب/ الظلم) تتسـاوى صوتيا مع بعضها وكذلك الكلمات الوسطى (الدخان/ الإخاء/ الدمار) أما الكلمات الأخيرة من السطر الشـعري فتتسـاوى كلمتان (السنين/ الأنين) وتدخل معها الكلمة الثالثة المخالفـة (الأمان) في دوال صوتية واحدة وهـي (الحركـة الطويلـة (المد)/ النون الأخيرة). هذا العطف على هذا النسق له دلالته في المعنى.

ففي السطر الأول يتحدث عن برلين بعد انفتاحها على العالم الجديد. فقد اختفت عوالم الأحلام، وانقشع الدخان وانسحبت السنين تجرجر أذيالها، ثم تعود الواو للعطف مرة أخرى في السطر (٩)، لم يكتف الشاعر بذكر نبضات الحب، إنما هناك الإخاء، ومن ثم فيكون الأمان. وحينما نفضت برلين وجهها، فقد نفضت الظلام/ والدمار/ والأنين، ويلاحظ أن المعاني متجددة ومتغيرة، فالفرق كبير بين الظلام/ والدمار، فقد يكون هناك ظلام ولكن لم يخلف دمارا. وعلى هذا فالشاعر عندما يستخدم هذا اللون من تكرار العطف لا يستخدمه للإيقاع الموسيقي فقط، إنما لزيادة الرؤية الدلالية في النص الشعري[١].

(١) لمزيد من الأمثلة لهذا النوع، انظر: الأعمال الكاملة (ديوان العيون المحترقة) ص ١٥٧، ١٦٤، ١٩٠، ٢٠٤، ٢١٦، ٢١٧، ٢٠٩، ٢٢٩، ٢٣٤، ٢٣٦.

١٢- من أشكال التكرار الذي استعمله فاروق شوشة ما يسمى بـ "المشاكلة" وهي ذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته تحقيقًا أو تقديرا[١] إذن فهو تشابه اللفظين وتجاورهما ولكن المعنى يكون مختلفًا، ومثال ذلك قوله في قصيدة "من فدائي إلى صديقته"[٢].

المارد هز قيود الصمت

أطلق عينيه لكل النور

لم تبق سدود تمنعنا عن خوض الموت

لن تساقط هذي الظلمة إلا بالظلمة

---

(١) انظر: الإيضاح للقزويني، ص٤٩٣، انظر، كذلك الحسين بن محمد الطيبي، التبيان في البيان، ص ٢٢٠، والسيوطي، شرح عقود الجمان، ص ١١٠، والدمنهوري، حلية اللب المصون، ص ١٣٤.

(٢) الأعمال الكاملة، ص ١١٣.

فالشاعر يصف ذلك المارد الذي هز قيد الصمت، محطما إياه، وأطلق عينيه للنور/ كل النور، ثم تحطمت العوائق والحواجز أمام ذلك الفدائي، ثم يأتي البيت الرابع معتمدا على أسلوب (القصر) بالنفي والاستثناء، واعتمد أيضا على المشاكلة البلاغية، فالظلمة لا تزول إلا (بالنور)، ولكن الشاعر عدل عن استخدام لفظ النور إلى الظلمة، وكأنه أراد أن يوضح للمتلقي أن ذلك الفدائي يستخدم في حربه الوسائل التي يستخدمها العدو، ويتعامل معه بنفس أسلحته، ولكن مع الفارق بين الحق/ والباطل. وعلى هذا فالكلمتين (الظلمة، والظلمة) إن تماثلا لفظًا فقد اختلفا معنى.[1]

وعلى هذا يمكن القول إن بنية التكرار بأنواعها المختلفة التي لجأ إليها الشاعر، لم يقصد بها إحداث إيقاع موسيقي فقط، إنما كان اللجوء إليها ضرورة فنية يقتضيها المعنى والدلالة، وهو ما أعطى النص الشعري ثراء فنيا[2].

---

(١) انظر: د. محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص ٣١٨.

(٢) ويمكن ملاحظة تكرار حروف صوتية معينة مثل قوله:

تتداخل في سمعي أصداء صليل وصهيل

لاحظ حرف (الصاد) الأعمال الكاملة، ص ٢٣٦. وقوله:

سادسا: الطبـــاق:

من الألوان البلاغية التي تميز بها شعر فـاروق شوشـة اعتماده على أكثر من عنصر من شأنه توفير الإيقاع للمتلقي واستكمال الدوائر والحلقات الدلالية داخل النص.

وحول مصباحك.. أنشودتي *** حملتها لحن حياتي الحزين

لاحظ (الحاء).=

=وبين أنفاسك يـــا زهـرتي *** أسندت أنفاسي إلى ياسمين

لاحظ (السين) لؤلؤة في القلب، ص ٨٠.

وكذلك قوله: وكنت، وكنا، وكانت لنا **** ظلال وعش حنون وأيك

(لاحظ الكاف) لؤلؤة في القلب، ص ٧٣.

وقوله: آه كم يحلو سناه

وهو مسكوب ندى في الصدور

سره يسري

كما تسري العطور

لاحظ (السين) يقول الدم العربي، ص ٨٢.

ومن تلك العناصر التي اعتمد عليها، عنصر الطبـاق(*) ولا تكمن فنية الطباق في وضع لفظين متقـابلين فقـط فـي المعنى، إنما تكمن الفنية، في طريقة توظيف المطابقة دلاليا، وتهيئة النص لتلقى هذا اللون من الألوان البديعية. ومن ذلك قوله في قصيدة " بغداد تثور"[(١)].

شيء يولد كالأسطورة

يولد في أعماق بلادي

شيء يا عيني المبهورة

يتفجر في وهج الشمس

٥- أرض صامتة تتكلم

كف بالأفراح تسلم

(*) أحصى بعض الدارسين بنية الطباق في ديوان "سيدة الماء" فكانت ٢٣ مرة أي بمعدل مرتين للقصيدة الواحدة.. انظر د. محمد عبـد المطلب: مناورات الشعرية ١٤٦

(١) الأعمال الكاملة، ص ١١٥.

الشاعر يرصد لنا لحظة تاريخية من لحظات الأمة، وهي لحظة ميلاد الثورة. فتبدأ الدلالة في النمو التدريجي، فكانـت البداية بكلمة (شيء) بصيغة النكرة لتخلق جوا مـن الإبهـام والتساؤل، ثم يعقبها الفعل المبني للمجهول (يولد) فيزيد مـن عملية الإبهام، ثم تأتي كلمة (الأسطورة) لتنقل المتلقي إلـى عالم الخرافة وتبعده عن العالم المشهود، ثم يـأتي السـطر الثاني، وفيه تبدأ لحظات الكشف الدلالي وذلك مـن خـلال التركيب الإضافي في كلمة (بلادي)، ثـم يتـدخل الشـاعر تعبيريا فيزيد من الإضاءة الدلالية في السطر الثالـث مـن خلال جملة (يا عيني)، ثم يأتي التقابل في السطر الخـامس بين (الصمت/ الكلام) في قوله أرض صامتة تتكلم.

وطريقة صياغة الشاعر على هذا النحو لهـا دلالتهـا... (صامتة) بصيغة اسم الفاعل التي تدل على الثبـات وعـدم الحركة، و(تتكلم) بصيغة المضارع وهو للحال والاسـتقبال، وهو متحرك غير ثابت، ومن هذا المتحرك (الكلام) وتوقف وثبات (الصمت) كانت الأفراح في السطر الأخير.

ويمكن تأمل نص آخر، وهو جزء من قصيدة "بشرنا ثم تصوفنا"[1] يقول:

في الزمن المجنون بالتغيير كل آن

تماسكي، واتئدي

واستمسكي، لا تفرطي، ولا تداوري

٥- فالصاحب الأمين خان

وكلنا من كأس غيره رشف

ما ضر لو تشابكت أنسابنا،

واختلطت أصلابنا..

الشاعر يتحدث عن ذلك الزمان المجنون، وتلك الحياة التي تجمع بين المتناقضات بين الحركة الدائبة والتوقف. وبعد سلسلة من النواهي والأوامر، ينتهي إلى السطر الخامس، وفيه التحول من الأمانة إلى الخيانة، وهو تقابل داخل النفس. وتلعب صياغة الشاعر دورها في توضيح الدلالة التي يهدف إليها. (فالأمين) بصيغة الاسمية الثابتة، ثم ينحرف إلى صيغة الفعل في (خان)، وهي أيضا تتسم بالثبات - زمن الماضي - فالشاعر يقول إن الثوابت الأخلاقية المعهودة لدينا لم تعد موجودة في هذا الزمن المتغير، حتى وإن تغير الشكل والصفة، ولكن يبقى الجوهر واحدا وثابتًا.

---

(١) في انتظار ما لا يجيء، ص ٤٦.

من خلال دراسة المستوى الصوتي (الإيقاع) في شعر فاروق شوشة تتضح عدة أمور منها:

- إنه ينتمي في معظم قصائده لحركة الشعر العربي المعاصر، مستخدما نظام التفعيلة أساسا لبناء القصيدة، ومن ناحية أخرى يرتكز في معظم قصائده على الأوزان وحيدة التفعيلة (الصافية/البسيطة).
- أقدم شاعرنا على التجديد في الوزن، وذلك من خلال محاولاته في بناء القصيدة على أكثر من وزن شعري واحد.
- حاول التخلص من الرتابة الناشئة من تكرار تفعيلة واحدة على امتداد القصيدة من طريق عدة أمور منها، طول السطر الشعري وتقصيره، وتعدد صور الضرب في القصيدة الواحدة، وإدخال تنويعات على التفعيلة المستخدمة، بعضها مجاز عروضيا، والبعض الآخر مستحدث، وكذلك استخدام التدوير، الذي يسمح بتتابع التفاعيل دون توقف حتى نهايات السطور.

- بدا الاهتمام واضحا لديه بالقافية، كما شهد السطر الشعري، اهتماما بالغًا. فكثيرا ما نشهد في (الحشو) التماثل الصوتي كالجناس والسجع، كما توسع في توظيف إمكانات الكلمة بما يخدم الإيقاع والدلالة، كما اعتمد على البنى التكرارية في مختلف أشكالها، فأضفى على القصيدة رونقًا جديدا وأثراها ثراء فنيا.

كل هذه الأمور تؤكد انتماءه إلى حركة الشعر العربي المعاصر، مع اهتمامه الواضح بالجانب التراثي.

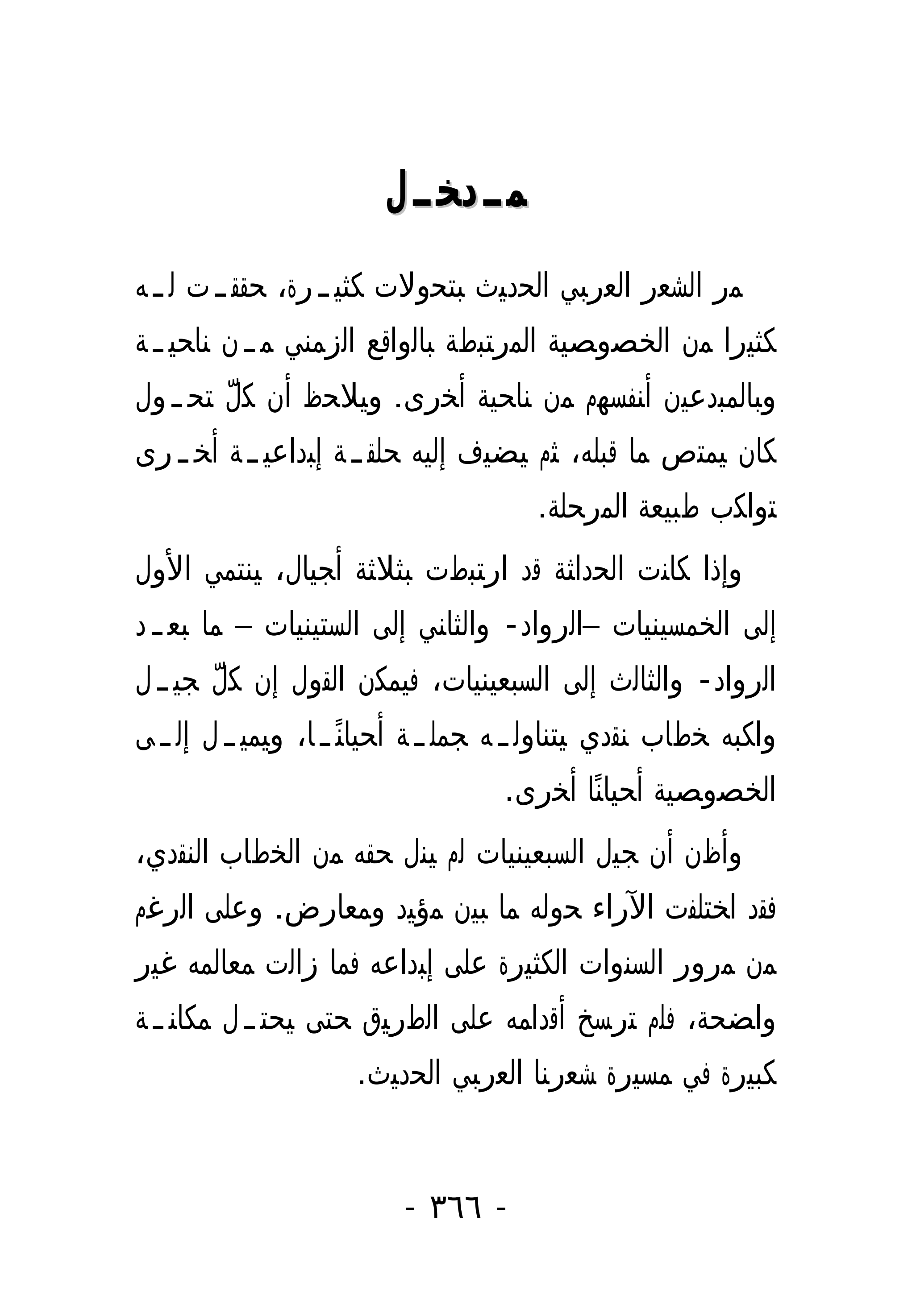
ومن هنا نستطيع أن نجد في المدرسة التي ينتمي إليها الشاعر محاولة (لتأصيل) القصيدة العربية المعاصرة، وأنه أكثر شعراء الستينيات حرصا على التمسك بالتراث، كما أنه أكثر أبناء جيله وعيا بمواكبة الحديث[١].

---

(١) انظر، د. مصطفى عبد الغني، البنية الشعرية عند فاروق شوشة، ص ١٣٨.

الباب الثاني

"الإيقاع في شعر جيل السبعينيات"



مـدخـل

مر الشعر العربي الحديث بتحولات كثيـرة، حققـت لـه كثيرا من الخصوصية المرتبطة بالواقع الزمني مـن ناحيـة وبالمبدعين أنفسهم من ناحية أخرى. ويلاحظ أن كلّ تحـول كان يمتص ما قبله، ثم يضيف إليه حلقـة إبداعيـة أخـرى تواكب طبيعة المرحلة.

وإذا كانت الحداثة قد ارتبطت بثلاثة أجيال، ينتمي الأول إلى الخمسينيات –الرواد- والثاني إلى الستينيات – ما بعـد الرواد- والثالث إلى السبعينيات، فيمكن القول إن كلّ جيـل واكبه خطاب نقدي يتناولـه جملـة أحيانًـا، ويميـل إلـى الخصوصية أحيانًا أخرى.

وأظن أن جيل السبعينيات لم ينل حقه من الخطاب النقدي، فقد اختلفت الآراء حوله ما بين مؤيد ومعارض. وعلى الرغم من مرور السنوات الكثيرة على إبداعه فما زالت معالمه غير واضحة، فلم ترسخ أقدامه على الطريق حتى يحتـل مكانـة كبيرة في مسيرة شعرنا العربي الحديث.

ويلاحظ أن التوجه الحداثي لشعر السبعينيات بكل تجاربه الفنية، وكلّ غموضه وثرائه، وتعـدد نواتجـه، كانـت لـه مبرراته، إذ واكب هذه الفترة العديد من التيـارات الأدبيـة والفكرية والنقدية السائدة كالبنيوية(*)، والأسلوبية(*).

(*) البنيوية: أحد المذاهب المنهجية والنقدية المطروحة ضمن تبني الفلسـفة والعلوم للأدب، وهدفها الوصول إلى محاولة فهم المسـتويات المتعـددة للأعمال الأدبية، ودراسة علائقها، والعناصر المهيمنة على غيرها وكيفية تولدها، ثم كيفية آدائها لوظائفها الجمالية والشعرية. وقد أطلق البنيويون شعار "موت المؤلف" لكي يضعوا حدا للتيارات النفسـية والاجتماعيـة والتاريخية في دراسة الأدب ونقده. وبدأ تركيزهم علـى الـنص ذاتـه، بغض النظر عن مؤلفه والعصر الذي ينتمي إليه، لمزيد من التفاصـيل، انظر: د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ٧٣، رامان سـلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ١٠٧، د. عزت جاد، نظرية المصـطلح النقدي، ص ٢٧٥، ديفيد بشبندر، نظريـة الأدب المعاصـر، ص ٥٣، مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية، ص ٩٦.

(*) الأسلوبية: أحد المذاهب النقدية الحديثة، التي تحاول تحقيق العلاقة بـين المبدع والنص. وتنصب الأسلوبية على تحليل خواص اللغة الأدبية التي تكوّن شبكة المتخيل الأدبي (النص)، عبر تحليل وشرح أشكال المجـاز وأنساق الصور وتكوينهما للبنى التخييلية المستغرقة للنصوص، بهـدف إبراز الوظيفة الجمالية للأسلوب وتفسير الاختيار اللغـوي للمفـردة أو الجملة، كما تبحث عن الأنماط اللغوية المتميزة التي تشكل ظاهرة فـي

كما أدت الظروف التاريخية التي صاحبت هـذه الفتـرة الشعرية، إلى انكسار الحلم القومي والاجتماعي بعد هزيمـة ١٩٦٧، ثم تغير الواقع الثقـافي عـام ١٩٧٣. ولـذا كـان الخطاب الشعري لتلك الفترة يمثل مزيجا من الخيبة والأمـل معا، والعجز والصمود[١] ولم يعد هذا الجيـل قـادرا علـى تحمل هذا الواقع، فولد قدرات إبداعية جديدة علـى صـعيد الشكل واللغة والمضمون. ولذا كان مقترح دراسـة النتـاج الشعري لهذه الفترة وقد تخيرت شعر كل من "حسن طلب"[٢]

النص. والأسلوبية تنظر إلى اللغة على مستويين: الأول ينحصـر فـي الصفة التركيبية المجردة من نحو وصرف... الـخ، والأخـرى تعنـي بالصفة الوجدانية والنفسية للمبدع، والارتباط القوي بين الدال والمدلول، ومحاولة تفسير وتأويل للاختيار اللغوي الذي يتوافق مع نفسية المبـدع. لمزيد من التفاصيل، انظر: د. صلاح فضل مناهج النقد المعاصـر، ص ٩٠، د. عزت جاد، نظرية المصطلح النقدي، ص ٢٥٦.

(١) انظر: د. محمد عبد المطلب، تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات ص ١٦.

(٢) ولد حسن طلب، في ١٢ ديسمبر ١٩٤٤، بإحـدى قـرى مركـز طهطا بمحافظة سوهاج، وتخرج في كلية الآداب بالقاهرة ١٩٦٨، وحصل منها على درجة الماجستير، والدكتوراه، وقد أصدر سـتة دواوين شعرية هي:

- وشم على نهدي فتاة ١٩٧٢م.

و"رفعت سلام"[1] ليكون شاهدا عليهـا، وذلـك أن الاثنـين يمثلان غزارة في الإنتاج. فقد أصدر كل واحد منهما "سـتة

- سيرة البنفسج ١٩٨٦م.
- أزل النار في أبد النور ١٩٨٨م.
- زمان الزبرجد ١٩٩٠م.
- آية جيم ١٩٩٢م.
- لا نيل إلاّ النيل ١٩٩٣م.

وقد صدر له ديوان "قصائد البنفسج والزبرجد" وهو يجمـع الـديوانين الثاني والرابع، وقد اعتمدت عليه بديلا لديوان "زمان الزبرجد".

(١) ولد رفعت سلام في منيا القمح بمحافظة الشرقية، وذلك فـي نـوفمبر ١٩٥١م، وقد توزع إنتاجه الأدبـي مـا بـين الإبـداع، والنقـد والترجمة، فقد أصدر ستة دواوين هي:

وردة الفوضى الجميلة ١٩٨٧ م.

إشراقات رفعت سلام ١٩٩٢م.

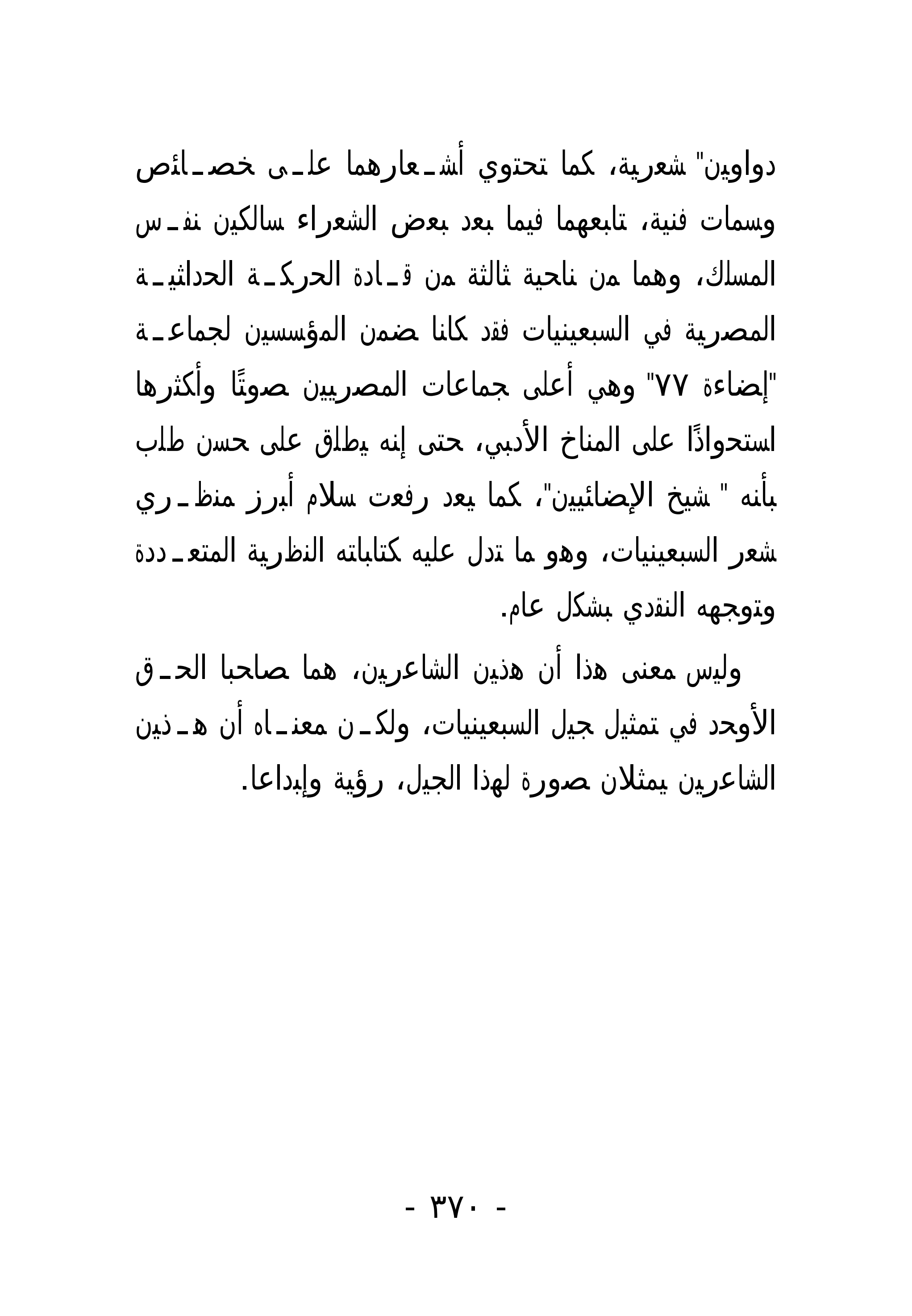
إنها تومئ لي ١٩٩٣م.

هكذا قلت للهاوية ١٩٩٣ م.

إلى النهار الماضي ١٩٩٨ م.

كأنها نهاية الأرض ٢٠٠٠م.

وقد أصدر عددا من الترجمات الشعرية لكل من بوشكين، ماياكوفسكي، ليرمونتوف، ريتسوس....


دواوين" شعرية، كما تحتوي أشـعارهما علـى خصـائص وسمات فنية، تابعهما فيما بعد بعض الشعراء سالكين نفـس المسالك، وهما من ناحية ثالثة من قـادة الحركـة الحداثيـة المصرية في السبعينيات فقد كانا ضمن المؤسسين لجماعـة "إضاءة ٧٧" وهي أعلى جماعات المصريين صوتًا وأكثرها استحواذًا على المناخ الأدبي، حتى إنه يطلق على حسن طلب بأنه " شيخ الإضائيين"، كما يعد رفعت سلام أبرز منظـري شعر السبعينيات، وهو ما تدل عليه كتاباته النظرية المتعـددة وتوجهه النقدي بشكل عام.

وليس معنى هذا أن هذين الشاعرين، هما صاحبا الحـق الأوحد في تمثيل جيل السبعينيات، ولكـن معنـاه أن هـذين الشاعرين يمثلان صورة لهذا الجيل، رؤية وإبداعا.

الفصل الأوّل

"الإيقاع في شعر حسن طِلب"

يتضمن هذا الفصل:

١- الوزن.
٢- التدوير.
٣- القافية وأشكالها.
٤- الجناس (جناس القوافي - جناس الحشو والقوافي).
٥- التكرار وأشكاله المختلفة.
٦- الطباق.
٧- استعمال الغريب والمهجور من الألفاظ.
٨- الاقتباس من القرآن الكريم.

يعد حسن طلب واحدا من أبرز شعراء الحداثة بمصـر، فهو صاحب تجربة فنية جديدة، قد كُتـب عنـه عـدد مـن الأبحاث والمقالات ولكن يغلب عليهـا الطـابع الجزئـي[1]، بمعنى أنها من قبيل القراءة أو الإضاءة لهذا الديوان أو ذاك.

ولهذا جاءت هذه الدراسة التي تحفل بمجمل شـعره مـن الناحية الإيقاعية، لتكون مدخلا لدراسات قادمة.

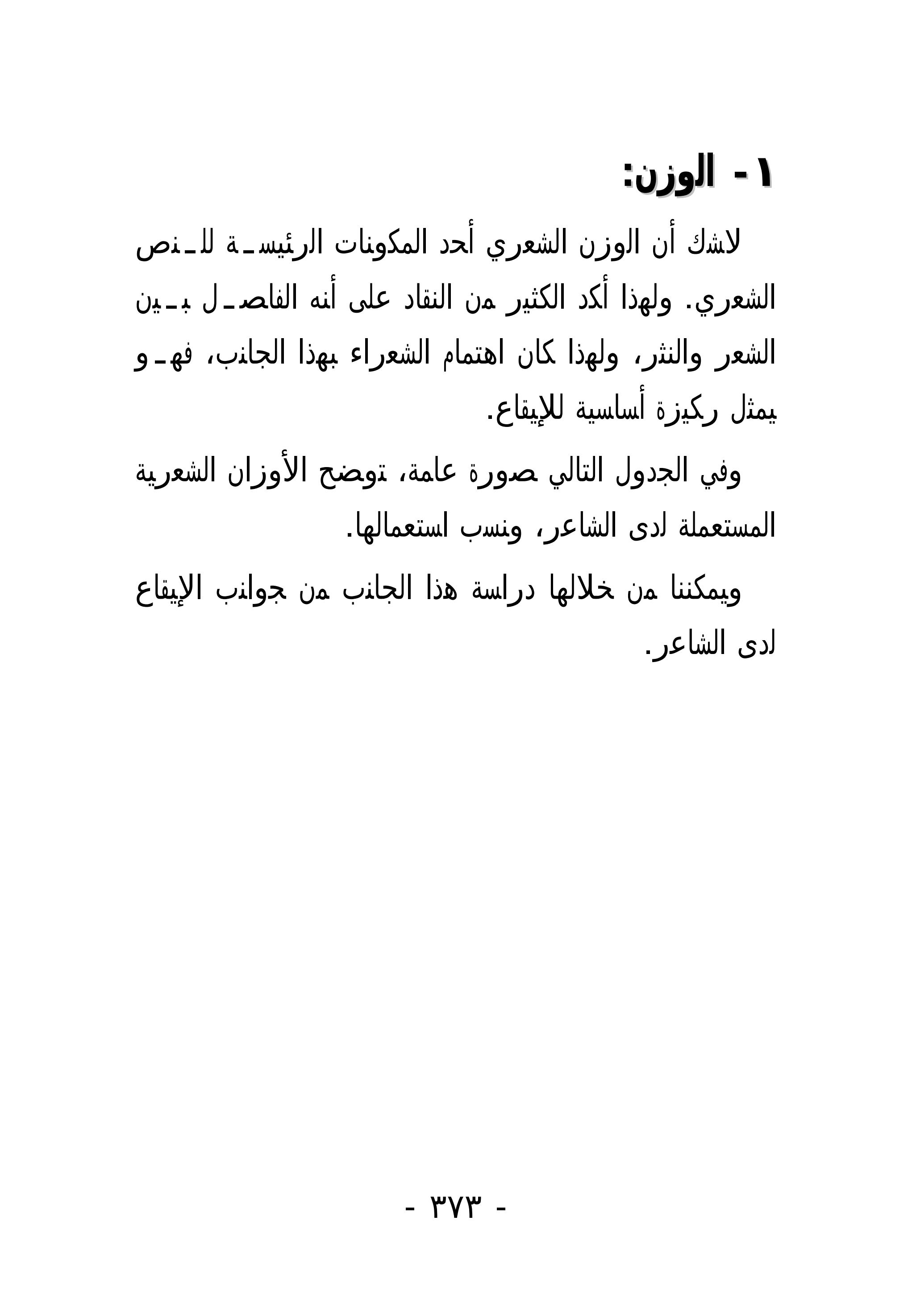
ويمكن دراسة الإيقاع لدى الشاعر من خلال عدة زوايـا، أهمها:

- الوزن الشعري والتدوير.
- القافية وأشكالها المختلفة.
- الألوان البلاغية المؤثرة في النـواحي الإيقاعيـة، كالجناس، والتكرار وغيرها.

---

(١) من هذه المقالات:

* أحمد عبد المعطي حجازي، "حسن طلب والبنفسج" الأهرام ١٩٩١/٩/١٨م.
* رجاء النقاش، "حسن طلب وقصائده البنفسجية شـاعرا إلـى حـد الجنون"، مجلة المصور، عدد ١٩٨٧/٣٢٨٤م.
* د. محمد حماسة عبد اللطيف، "آية الجنون بالشـعر" مجلـة إبـداع عـدد ١/ ١٩٩٦م. وقد جمعت هذه المقالات والدراسات في كتاب "ماهية الشعر" تحرير سعيد توفيق.



١- الوزن:

لاشك أن الوزن الشعري أحد المكونات الرئيسة للنص الشعري. ولهذا أكد الكثير من النقاد على أنه الفاصل بين الشعر والنثر، ولهذا كان اهتمام الشعراء بهذا الجانب، فهو يمثل ركيزة أساسية للإيقاع.

وفي الجدول التالي صورة عامة، توضح الأوزان الشعرية المستعملة لدى الشاعر، ونسب استعمالها.

ويمكننا من خلالها دراسة هذا الجانب من جوانب الإيقاع لدى الشاعر.

نســب استخدام الأوزان فـــي مجمــل شعــر أبــي سنــه

الديــــوان	عدد القصائد	الرجز	النسبة	متدارك	نسبته	متقارب	نسبته	رمل	نسبته	كامل	نسبته	مجزور الوافر	نسبته	خفيف	نسبته
١-قلبي وغازلة الثـوب الأزرق	٤٨	٣٠	٦٢,٥	١٠	٢٠,٨	٤	٨,٣	٣	٦,٣	١	٢,١	-	-	-	-
٢-حديقة الشتاء	٢١	١٠	٤٧,٦	٩	٤٢,٩	-	-	٢	٩,٥	-	-	-	-	-	-
٣-الصراخ فى الآبـار القديمة	٢٨	١٦	٥٧,٧	٩	٣٢,١	١	٣,٦	٢	٧,١	-	-	-	-	-	-
٤-أجراس المساء	٢٦	١٢	٤٦,٢	٦	٢٣,٦	٤	١٥,٤	١	٣,٨	٢	٧,٧	١	٣,٨	-	-
٥-تأملات فـى المـدن الحجرية	١٩	٣	١٥,٨	٦	٣١,٦	٦	٣١,٦	١	٥,٣	٢	١٠,٥	-	-	-	-
٦-البحر موعدنا	٢٢	٢	٩,١	٤	١٨,٢	٧	٣١,٨	١	٤,٥	٥	٢٢,٧	-	-	-	-
٧-مرايا النهار البعيد	١٥	٢	١٣,٣	١٠	٦٦,٧	٢	١٣,٣	١	٦,٧	-	-	-	-	-	-
٨-رمــاد الأســئلة الخضراء	١٦	١	٦,٣	٩	٥٦,٣	٥	٣١,٣	١	٦,٣	-	-	-	-	-	-
٩-رقصات نيلية	١٥	١	٦,٧	٦	٤٠	٢	١٣,٣	-	-	٤	٢٦,٧	-	-	١	٦,٧
١٠- وردة الفصـــــول الاخيرة	١٢	-	-	٧	٥٨,٣	١	٨,٣	١	٨,٣	٣	٢٥	-	-	-	-
مجمل القصائد	٢٢٢	٧٧	٣٤,٦	٧٦	٣٤,٢	٣٢	١٤,٣	١٣	٥,٨	١٧	٧,٦	١	٠,٥	١	.٥

بالنظر في الجدول السابق يمكننا تسجيل عدة ملاحظـات منها:

أوّلا: استخدام الأوزان في كلّ ديوان:

ففي الديوان الأوّل:

"وشم على نهدي فتاة " ١٩٧٢، يتصـدر الرجـز قائمـة الأوزان برصيد ٧ قصائد وذلك بنسبة ٢٦،٩% وهي المـرة الوحيدة التي تصدر فيها الرجز أوزان الشاعر على امتـداد مسيرته الإبداعية. ثم يأتي الوافر في المرتبة الثانية برصـيد ٦ قصائد بنسبة ٢٣,١%، ثم يحتل كل من الرمل والكامـل المرتبة الثالثة بخمس قصائد لكل واحد منهما، وذلك بنسـبة ١٩،٥ لكل بحر. ويحتل المتدارك المرتبة الرابعة بقصيدتين وذلك بنسبة ٧،٧% وتأتي قصيدة واحـدة متعـددة الأوزان، وذلك بنسبة ٣،٩% لتحتل بها المركز الأخير.

أما الديوان الثاني:

"سيرة البنفسج" ١٩٨٦، فقد شهد هـذا الـديوان تغيـرا ملحوظًا في الجانب الإيقاعي عما كان عليـه فـي الـديوان الأول. فقد احتلت القصائد متعددة البحور نصـف الـديوان وذلك برصيد ٦ قصائد، مع ملاحظة أنها كانت تحتل المركز الأخير في الديوان السابق. وقد قفز المتدارك إلـى المرتبـة الثانية برصيد ٤ قصائد أي ثلث المساحة الإيقاعية للـديوان، وذلك بنسبة ٣٣،٣%. وقد شهد هذا الديوان تراجعا للرجـز إلى نسبة ٨،٣% وذلك برصيد قصيدة واحدة، وكذلك كـان بحر الكامل بالنسبة نفسها والرصيد نفسه مع ملاحظة اختفاء كل من الوافر والرمل.

أما الديوان الثالث:

"أزل النار في أبد النور" ١٩٨٨، فقد شهد أيضـا قفـزة إيقاعية أخرى، إذ احتل المتدارك المرتبة الأولى للمرة الأولى والأخيرة، برصيد ٦ قصائد بنسبة ٨٥،٧%.وتـأتي قصـيدة واحدة متعددة البحور وذلك بنسبة ١٤،٣%. ويلاحظ في هذا الديوان تراجع القصائد متعددة البحور، وتقدم المتدارك بقوة. كما يلاحظ اختفاء كل الأوزان الأخرى كـالرجز والـوافر والكامل والرمل.

أما الديوان الرابع:

"زمان الزبرجد" ١٩٩٠، وفيه تعـود القصـائد متعـددة البحور إلى مكان الصدارة برصـيد سـت قصـائد بنسـبة ٦٦،٦% أي ثلثي الديوان، ويتراجع المتدارك للمركز الثاني برصيد قصيدتين، وذلك بنسبة ٢٢،٢%، ويعود الكامل مـرة أخرى للظهور بنصيب قصـيدة واحـدة، بنسـبة ١١،١% ويواصل كل من الرجز، والوافر، والرمل الاختفاء.

أما الديوان الخامس:

"آية جيم" ١٩٩٢، وفيه تحافظ القصائد متعـددة الأوزان على مكان الصدارة، وذلك بـثلاث قصـائد بنسـبة ٦٠%. ويعود الرجز مرة أخرى للظهور وذلك في قصـيدة واحـدة بنسبة ٢٠% وكذلك بحر الكامل ٢٠% وله قصيدة واحـدة، وقد اختفى المتدارك – لأول مرة- وكذلك اختفى كـل مـن الوافر والرمل.

أما الديوان السادس والأخير:

"لا نيل إلاّ النيل" ١٩٩٣، فقد حافظت القصـائد متعـددة الأوزان على الصدارة وذلك بخمس قصائد بنسبة ٦٢،٥%. وعاد الرمل بعد غياب طويل، بثلاث قصائد وذلـك بنسـبة ٣٧،٥%، ويلاحظ اختفاء كل من المتدارك والرجز والـوافر والكامل.

ويمكننا قراءة الجدول بطريقة أخرى لمعرفـة المنحنـى العام للأوزان المستعملة.

١ - المتدارك:

هو أكثر البحور الشعرية استعمالا لدى الشاعر. وقد شهد هذا الوزن تدرجا تصاعديا، فبدأ مع الديوان الأول بقصيدتين، ثم صعد مع الديوان الثاني، ليحتل المرتبة الثانية، ثم يصـل إلى القمة بلا منافس، وذلك فـي الـديوان الثالـث بنسـبة ٨٥،٧%، وهي نسبة لم يحققها أي وزن آخر في أي ديـوان للشاعر خلال مسيرته الإبداعية. ثم بدأ – المتـدارك- فـي الانحسار والتراجع، فيعود إلى قصيدتين في الديوان الرابـع، ويحتل بهما مكانة متأخرة، ثم يختفي تماما من قائمة الأوزان الشعرية لدى الشاعر في الديوانين الأخيرين.

٢- الرجز:

شهد هذا البحر كبوة كبيرة، فبعد أن احتل فـي الـديوان الأول، المركز الأول بلا منازع، إذا به يهبط فـي الـديوان الثاني ليحتل المركز الثالث والأخير، ثم يختفي تمامـا فـي الديوانين الثالث والرابع، ليعود – على استحياء – في الديوان الخامس، ثم يعاود الاختفاء مرة أخرى.

٣- الكامل:

وقد شهد مثلما شهد الرجز من انحدار وهبوط. فقد كـان في الديوان الأول في المركز الثاني، فإذا به يهبط في الديوان الثاني ليحقق المركز الثالث، ثم يختفي تمامـا فـي الـديوان الثالث، ثم يعاود الظهور دون أن يحقق مركزا متقـدما فـي الديوانين الرابع والخامس، ثم يعاود الاختفاء فـي الـديوان السادس والأخير.

٤- الرمل:

بدأ الرمل مع الديوان الأول بقوة، إذ احتـل المركـز الثالث، ثم اختفي تماما في الدواوين الشعرية التالية، ليعـود بقوة في الديوان الأخير ليحتل وحده أكثر من ثلث الـديوان (٣٧،٥%).

٥- الوافر:

وهو أقل الأوزان الشعرية المستعملة لدى الشـاعر، فلـم يظهر إلاّ في الديوان الأول الذي احتل فيه مكانًـا متقـدما – المركز الثاني – وهي مساحة تقترب مـن ربـع الـديوان. وبعدها اختفى تماما من الدواوين اللاحقة.

٦- القصائد متعددة الأوزان "الممزوجة":

وهي لم تغب مطلقًا عن دواوين الشاعر، فقد بدأت بدايـة بسيطة في الديوان الأول، الذي احتلت فيه المركز الأخير، ثم قفزت لتحتل المركز الأول في الديوان الثاني، ثم تعاود الهبوط في الديوان الثالث، ثم تعود للمركز الأول في الديوان الرابـع حتى الديوان الأخير. وعلى هذا يمثل هذا الوزن لدى الشاعر تذبذبا قويا صعودا وهبوطًا من الديوان الأول، وحتى الـديوان الرابع، ثم استقر في مكان الصدارة حتى الديوان الأخير.

وإذا كانت القصائد متعددة الأوزان، هي الأكثر اسـتعمالا في شعر حسن طلب فيبقى السؤال: مـا الأوزان الشـعرية المستعملة داخل القصيدة الواحدة من تلك القصائد؟ علينـا أن نقرر أن هذه القصائد وعددها "٢٢" قصيدة، جاءت أوزانهـا على عشرة بحور، منها البحـور الصـافية، ذات التفعيلـة الواحدة كالمتدارك والرجز والوافر والرمل، ومنها البحـور المركبة ذات التفعيلتين كالمنسرح والطويل والبسيط. ويلاحظ أن الشاعر استخدم في هذه القصائد أوزانًا شعرية لم يسبق له أن استعملها من قبل.

وتختلف القصيدة الواحدة من تلك القصائد عن غيرها مـن حيث عدد الأوزان المستعملة، فتارة تأتي القصيدة على وزنين فقط كالمتدارك والرجز مثل قصيدة "القصـيدة البنفسـجية"[(١)] وتارة يستعمل ثلاثة أوزان كالمتدارك، والرجز، والوافر، مثل قصيدة "ضد البنفسج"،[(٢)] وربما تستعمل أربعة أوزان كما فـي قصيدة "الزبرجدة الأساس"،[(٣)] وربما يستخدم فـي القصـيدة الواحدة أكثر من أربعة أوزان كما في قصيدة "الجيم تنجح"[(٤)].

---

(١) سيرة البنفسج، ص ١٧.

(٢) قصائد البنفسج والزبرجد، ص ١٨١.

(٣) المصدر السابق، ص ٨٩.

(٤) آية جيم، ص ٢١.

ويلاحظ أن استعمال الشـاعر لتلـك الأوزان لـم يكـن متساويا، فقد يهيمن وزن على وزن آخـر، وربمـا يظهـر الوزن في أكثر من مكان في القصيدة الواحدة.

ويمكننا إحصاء الأوزان المستعملة فـي تلـك القصـائد ونسب استعمالها على النحو التالي:

الوزن	عدد القصائد الوارد فيها	النسبة
المتدارك	١٨ قصيدة	%٨١،٨
الرجز	١٢ ق	%٥٤،٥
الوافر	١٠ ق	%٤٥،٤
الكامل	١٠ ق	%٤٥،٤
المتقارب	٥ ق	%٢٢،٧
الرمل	٣ ق	%١٣،٦
البسيط	٢ ق	%٩،١
المنسرح	قصيدة واحدة	%٤،٥
الطويل	قصيدة واحدة	%٤،٥
مخلع البسيط	قصيدة واحدة	%٤،٥

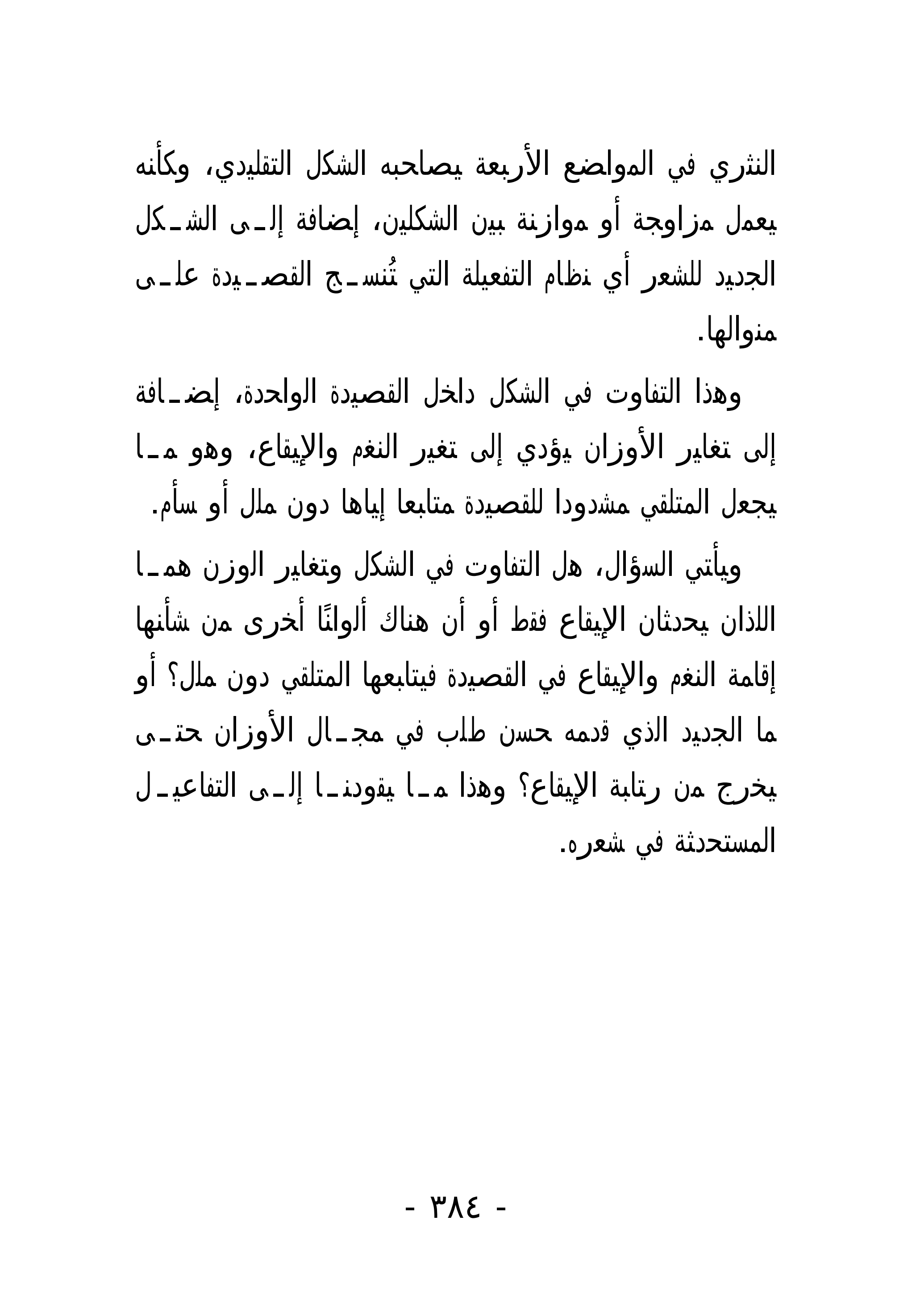
من خلال الإحصاء الســابق للقصــائد متعــددة الأوزان، يلاحظ أن كلا من المتدارك والرجز يحتلان المركزين الأول والثاني، وهما- أيضا- قد احتلا مكان الصدارة فــي أوزان القصائد الأخرى. وهذا يؤكد الهيمنة الإيقاعية لهذين الوزنين لدى الشاعر.

وقد احتلت الأوزان الأخرى- المستعملة فــي شــعره – مرتبة متوسطة في الإحصاء السابق، وهى كل مــن الــوافر والكامل والرمل.

جاءت الأوزان الجديدة - التي لم يستعملها منفــردة فــي شعره – في ذيل القائمة كالمنســرح، والطويــل، والبســيط، ويلاحظ أن هذه الأوزان جاءت بشكل يغاير بــاقي أجــزاء القصيدة، فقد جاءت على الشكل العمودي، يلتزم فيها الشاعر بنظام الشطرين والقافية، وقد ورد ذلك نحو (٩) مــرات، أي بنسبة ٤٠،٩%[١] من تلك القصائد. وقد استخدم– أيضــا – القالب النثري في بعض من تلك القصائد وذلــك نحــو (٤) مرات أي بنسبة ١٨،٢%. ولكن ينبغي ملاحظة أن القالــب

---

(١) انظر، على سبيل المثال، قصيدة الجيم تنجح، آية جيم، ص ٢٣.



النثري في المواضع الأربعة يصاحبه الشكل التقليدي، وكأنه يعمل مزاوجة أو موازنة بين الشكلين، إضافة إلـى الشـكل الجديد للشعر أي نظام التفعيلة التي تُنسـج القصـيدة علـى منوالها.

وهذا التفاوت في الشكل داخل القصيدة الواحدة، إضـافة إلى تغاير الأوزان يؤدي إلى تغير النغم والإيقاع، وهو مـا يجعل المتلقي مشدودا للقصيدة متابعا إياها دون ملل أو سأم.

ويأتي السؤال، هل التفاوت في الشكل وتغاير الوزن همـا اللذان يحدثان الإيقاع فقط أو أن هناك ألوانًا أخرى من شأنها إقامة النغم والإيقاع في القصيدة فيتابعها المتلقي دون ملل؟ أو ما الجديد الذي قدمه حسن طلب في مجـال الأوزان حتـى يخرج من رتابة الإيقاع؟ وهذا مـا يقودنـا إلـى التفاعيـل المستحدثة في شعره.

التجديد في تفاعيل الأوزان:

لاشك أن الشاعر المعاصر متمرد على أسـلافه بعـض التمرد، ومن هنا لم يتبع الشاعر خطوات أجداده في الوزن، إنما حاول التجديد فيه، وذلك باسـتحداث بعـض التفاعيـل وإدخالها في البحر الشعري، وذلك من شأنه إعطاء فرصـة كبيرة في التعبير عن المعاني، وكذلك من شأنه إحداث هـزة إيقاعية، ربما يحتاج إليها المعنى فتكون مقصودة، وربمـا لا تخدم المعني إنما تُقصد لتنوع الإيقاع والنغم فقط.

ولو تأملنا شعر حسن طلب، لوجدناه توسع في اسـتعمال التفاعيل العروضية، فلو أخذنا بحر الرجز مثالا- لكونه أكثر البحور الشعرية استعمالا – فإننا نجد تفاعيـل مسـتحدثة[1]، إضافة إلى التفاعيل المجازة عروضيا لدى القدماء وذلك في نهاية السطر الشعري. ومن أمثلة ذلك استعماله في الضرب لـ " مفتعلاتن، فعولن، مفعولْ، مفتعلان، مستفعلاتن، فَعَـلْ، فعولْ " ومن ذلك قوله:

---

(١) أي أن الشاعر أحياها، فقد أحيا الشاعر بعض التفاعيل التـي اسـتحدثها شعراء الموشحات، أو تفاعيل استخدمت في فن الدوبيت، والاسـتحداث هنا هو العودة لتلك التفاعيل المبثوثة في كتب العروض المختلفة.

حبيبتي تكتب شعرا (متفعلن، مفتعلاتن)

تحب أن تسمع شعرا (متفعلن، مفتعلاتن)

وحينما التقت شفاهنا على أجمل لحن

(متفعلن، متفعلن، متفعلن، مفتعلاتن)

في قبلة وحيدة (مستفعلن، فعولن)

استيقظ المخبوء في داخلها

(مستفعلن، مستفعلن، مستعلن)

فكتبتْ إلي في يوم قصيدة[١] (متعِلُن، متفعلن، مستفعلاتن)

يلاحظ أن الشاعر أفلت من الرتابة الإيقاعية التي تحـدثها تفعيلة "مستفعلن" فأراد للمتلقي أن يستمتع بنص شعري دون ملل فخرج عن النسق في وزن الرجز، كمـا أن ضـرورة التجديد في الوزن كانت واجبة في المقطـع السـابق، إذ إن محبوبته/ الشاعرة، حينما استيقظ المخبوء في داخلها، فإذا بها تكتب قصيدة تغاير قصائدها السابقة، فهي جديدة في معانيها وصورها وألفاظها وتفاعليها، دل على ذلك كثـرة التفاعيـل المستعملة في المقطع.

---

(١) وشم على نهدى فتاة، ص ٢١.

ولو أخذنا مثالا آخر فلتكن قصيدة "البنفسجة الخـ ؤون"[1] يقول فيها:

يأيها الشعر المخنثْ (مستفعلن، مستفعلاتن)

ذلك وقت أستطيع فيه أن أرصد ما رأيتُ.. من

(مستعلن،مستفعلن، متفعلن، مستعلن، متفعلن)

خيانة المؤنثْ (متفعلن، فعولن)

وأستطيع فيه أن ألعن ما كتبتُ مـ ـن بنفسـ ـجات آخـ ـذات صورة الهوى. (متفعلن، متفعلن، مستعلن، متفعلن، مـ ـتفعلن، مستفعلن، مستفعلن، متف)

وهيئة المثلثْ (علن، متفْعلاتن)

ذلك وقت أستطيع فيه أن أصرخ نادما

(مستعلن، مستفعلن، متفعلن، مستعلن، فَعِلْ)

إليك عني... أيها البنفسج الملوثْ

(متفعلن، مستفعلن، متفعلن، فعولن)

---

(١) سيرة البنفسج، ص ١٠٦/ ١٠٧.

نلاحظ أن الشاعر يتحدث عن خيانة المؤنث، فقد اهتزت الصور أمامه، وتحركت الثوابت، ولم يعد هناك مثال، إنما تحطمت القيمة، ولذا لجأ الشاعر إلى تحطيم النسق الوزني، فلجأ إلى تفاعيل مجازة متداولة، وأخرى نادرة، فنراه في المقطع السابق يستخدم التفعيلة المطوية "مستعلن/٠///٠" إلى جانب التفعيلة المخبونة "مفتعلن//٠//٠" وكلتا التفعيلتين أجازهما العروض القديم، أما مستفعلاتن، وفعولن، ومتفْعلاتن، وفعل، فمن التفاعيل النادرة.[(١)]

---

(١) يلاحظ أن:

١- فعولن هي من أصل (مستفعلن) دخلها الخبن والقطع.

٢- مستفعلاتن وردت من أصل (متفاعلن) وهي هنا مضمرة مرفلة، ويمكن كتابتها: متْفاعلاتن.

٣- متفْعلاتن من أصل (متفاعلن) أيضا، وهي مخزولة مرفلة.

وهاتان التفعيلاتان الأخيرتان لا تكونان إلا في مجزوء الكامل في الأصل.

إذن فالشاعر الحديث قد أحيا هذين الوزنين النادرين والمعروفين لدى العروضيين ضمن الشواهد العروضية النادرة، إضافة إلى (فعولن) المتطورة عن (مستفعلن) وهي معروفة قديما، وكثيرة الورود لدى المحدثين. انظر: الزمخشري: القسطاس في علم العروض ص ٣٣ وما بعدها.

لم يقتصر تجديد الشاعر في الأوزان على نهاية سـطره الشعري فقط، إنما امتد التجديد إلى داخـل البيـت/الحشـو، فيستعمل في الرجز (فاعلن) وذلك مثل قوله:

كل العبارات الرصينة المدبجه

(مستفعلن، مستفعلن، متفعلن، فعل)

والكلمات المؤججه[1] (مستعلن، فاعلن، فعل)

صارت إلى أفولْ (مستفعلن، فعولْ)

وي! لكأني حين أسميتك البنفسجه

(مستعلن،مستفعلن، فاعلن، متفعلن)

كنت توقعتُ نهاية الشذى (مستعلن، مستعلن، متفعلن)

وكنت قدرت الذبولْ (متفعلن، مستفعلان)

يا امرأةً بعارها متوجه[2] (مستعلن، متفعلن، متفعلن)

---

(١) في الطبعة الثانية للديوان تغير هذا السطر إلى(والجمل المؤججـة) ويكون الوزن مستعلن متفعلن.

(٢) المصدر السابق، ص ١٠٤.

يلاحظ على هذا المقطع الحزن الناتج عن خيانة المـرأة/ المحبوبة، ولذلك نراه يحطم التفعيلة الرئيسة للبحر (مستفعلن) فيلجأ لتفاعيل أخرى قديمة، ونادرة، ولم ترد (مسـتفعلن) إلاّ نحو أربع مرات من العدد الإجمالي للتفاعيل داخل المقطـع البالغ عددها (٢١) تفعيلة، وكأنه أراد أن يعبر عـن حزنـه وقلقه بتحطيم الثوابت والأركان المتوارثة منذ القدم.

وعلى الرغم من استخدام الشاعر لـ ـ " فعـل، فـاعلن، فعولْ" في السطر الشعري، فـإن الموسـيقى فـي المقطـع واضحة، وقد جاءت نتيجة التزام الشاعر بالقافية الموحـدة، فضلا عن استخدامه "للتضعيف" في بعـض الكلمـات مثـل المدبجة/ المؤججة/ توقّعت/ قدرت/....

ومن ذلك – أيضا - قصيدة "القصيدة البنفسجية"[(١)] يقول:

هذه قصيدة القصائد (فاعلن، متفعلن، فعولن)

ومخمل الطيوف في الحروف،(متفعلن، متفعلن، متفع)

تلك أول القطوف، (لن، متفعلن، متفع)

(١) سيرة البنفسج ص ١٩.

فيلاحظ استخدام (فاعلن) في أول السطر الأول، وهو استعمال جديد على الرجز، مع ملاحظة عدم استعمال التفعيلة الأصلية (مستفعلن)؛ وذلك لأن النص يسير بسرعة متناهية حيث وردت الجمل القصيرة وجاءت التفعيلة مخبونة (متفعلن).

لم يقتصر تجديد الشاعر على بحر الرجز فقط، إنما امتد إلى كل البحور الشعرية التي استخدمها. ومن ذلك –أيضا– بحر المتدارك بتفعيلته (فاعلن)، وقد أحدث فيها الشاعر بعض التجديدات في مجال الحشو/ والضرب، ومن ذلك قوله:

يا مرسلة غزلانك في قمحي

(فعلن،فعِلن، فعلن، فعِلن، فعلن)

في كرمي.. تاركة خيلكِ (فعلن، فعلن، فعِلن، فاعلن)

ما كان أضل خروجك لي (فعلن، فعِلن، فعِلن، فعِلن)

تحت الدوح.. وكان أضلكِ (فعلن، فاعلُ، فاعلُ، فاعلن)

كنت مصوبة نبلكِ (فاعلُ، فاعلُ، فعلن، فَعلْ)

لكأنك كنت حساما والعشق استلك[1]

(فعِلن، فعِلن، فعِلن، فعلن، فعلن، فاعلن)

يلاحظ أن المقطع تهيمن عليه السـرعة نتيجـة ألفاظـه الموحية بذلك (مرسلة غزلانك، تاركة خيلك...)، وهـو مـا صورته التفاعيل المقطوعة (فعلن) وسيطرتها على تفاعيـل المقطع، كما يلاحظ استعمال (فاعـلُ) فـي الحشـو، وهـو استعمال جديد- كما ذكرنا - على شـعرنا العربـي، كمـا استعمل (فَعلْ) في نهاية السطر الشعري (الضرب)، وهـى أيضا تفعيلة نادرة على هذا الوزن، مـع ملاحظـة أن هـذا التغاير بين التفاعيل (فعلن، فعِلن، فاعل) كانت تقتضيه طبيعة النص التي توحي بالسرعة والاندفاع، دليل ذلك أن الشـاعر لم يستعمل التفعيلة الأصلية (فاعلن)، وقـد تجاوزهـا إلـى تفاعيل أخرى، مجازة عروضيا. أما في بعض القصائد القليلة فقد اتخذ الشاعر من (فاعلن) التفعيلة الأصيلة بناء لقصيدته، من ذلك قصيدة "بنفسجة الجحيم" التي اتخذت شـكلا يغـاير باقي الأشكال الشعرية لدى الشاعر، يقول فيها:

---

(١) سيرة البنفسج، ص ٧.

الكساد

الوجوه الكساد

الجراد الوجوه الكساد

الفساد الجراد الوجوه الكساد

الجسوم الفساد الجراد الوجوه الكساد

اصطفتني الجسوم الفساد الجراد الوجوه الكساد[1]

يلاحظ أن الشاعر يعبر عن الكآبة والفسـاد، فلجـأ إلـى تفعيلة واحدة (فاعلن) ولم يغادرها إلى آخر القصيدة، - وإن لحقها التذييل أحيانًا فضلا عن تكرار الكلمات في كل سطر، أدى ذلك إلى نقل الكآبة والملل لدى المتلقـي الـذي أصـبح مشاركًا للمبدع في كآبته و(كساده)[2].

---

(١) سيرة البنفسج، ص ٣٧.

(٢) نلاحظ أن الشاعر ضمن كلمة (الكساد) معاني معاصرة لم تعرفها المعاجم القديمة، بحيث صارت معناها الركود والملل ورتابة الحياة العقيم. اللسان (كسد).

وقد صنع هذا الصنيع في قصيدة "في عروبة البنفسـج"[1] وكذلك قصيدة "بنفسجة للوطن"[2] التي يقول فيها:

وطن: وطن مستطاع ونهر مطيع

(فعِلن، فعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلاتن[3])

بلادة: بلادة عدة وقطيع جميع

(فاعلن، فاعلن، فاعلن، فعِلن، فاعلاتن)

وردة: وردة فردة وأريج أجيج

(فاعلن، فاعلن، فاعلن، فعِلن، فاعلن، فا)

وماء فرات وماء خليج (علن، فاعلن، فاعلن، فا)

وكون مزيج (علن، فاعلن، فا)

---

(١) المصدر السابق، ص ٦٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٧ .

(٣) في الأبيات ما يسمى بالترفيل، وهو زيادة سبب خفيف على الوتـد المجموع فتصبح فاعلن، فاعلاتن.

يلاحظ سيطرة التفعيلة الأصلية للمتدارك (فاعلن) على المقطع الذي يحفل بلون خاص من التناقض الداخلي لدي الشاعر، فنراه يطلق تناقضاته الداخلية منفجرة في هذه الصرخة التي تخلو من الحدث/الفعل، وكأن هذه التناقضات أصحبت ثوابت أمامنا لا نستطيع تغييرها؛ ولذا جاء المقطع تهيمن عليه تفعيلة واحدة فضلا عن تكوينه اللغوي بصيغة الاسم دون الفعل، وربما يؤدي هذا الثبات إلى ضياع النغم الموسيقي في المقطع. ولذا لجأ الشاعر إلى الجمل القصيرة، متقاربة الحروف، والأوزان الصرفية (صيغة فعيل) وهذا أعطى للمقطع نغما متدفقًا يتقبله المتلقي.

ولو جئنا لبحر الكامل لوجدنا الشاعر يستخدم تفاعيله المجازة عروضيا ويضيف إليها تفعيلة نادرة، مثال ذلك قوله في قصيدة "زبرجدة الخازباز"(١).

ما لم يكن سيصح صح	(متفاعلن، متفاعلن م)
ولم يكن سيجوز جاز	(تفاعلن، متفاعلان)
يبسَ السحاب	(متفاعلن م)

(١) قصائد البنفسج والزبرجد ص ٢١١.

تبخر القاموس (تفاعلن، متفاع)

كيف إذن سيحيا الأنقليس[1]؟ (لن، متفاعلن، متْفاعلن م)

وكيف يفلتُ من إسار المرمريس[2] الخازباز؟

(تفاعلن، متفاعلن، متْفاعلن، متفاعلان)

لابد من شيءٍ لينجوَ من هلاك مقبلٍ

(متْفاعلن، متْفاعلن، متفاعلن، متفاعلن)

هل يستعين بحسه الفطري؟ (متْفاعلن، متفاعلن، متفاع)

أم بخياله الحفاز؟ (لن، متفاعلن، متْفاع)

يلاحظ أن الشاعر قد أنهى هذا المقطع بتفعيلة (متْفاع).[3]

وقد استمر على هذه التفعيلة نهاية لكل مقطع لهذه القصـيدة

---

(١) الأنقليس: ثعبان السمك.

(٢) المرمريس: الأرض الجدباء.

(٣) يبدو أن ميل الشاعر لاستخدام (متفاع) وهي (مفْعولْ) مردها إلـى أن متفاعلن كثيرا ما يدخلها الإضمار فتأتى متفاعلن = مستفعلن،ثم تنفلت منه إلى مستفع = متفاع = مفعول. هذا الانفلات من الشاعر مسلك ورد لدى القدماء، وهو دخول الإضمار والقطع على تفعيلـة ///٠//٠ متفاعلن، فتصير متْفاعل= متْفاع= مفعولن.

الطويلة، وفي المقطع السابق، تـم اسـتخدام (الإضـمار)[1] و(التذييل)[2] فضلا عن التفعيلة الأصلية للكامل.

والشاعر في تلك القصيدة يصور مأزق العربي الـراهن في الحياة المعقدة الحالية، وقد اتخذ من القـزم (الخازبـاز) صورة للعربي، ماذا يفعل هذا العربي في مواجهـة العـالم الحديث؟ وهو لا يملك سوى الشـعارات الجوفـاء والمجـد القديم، وهذا زمن انقلبت فيه المعايير وانهارت فيه القيم "مـا لم يكن سيصح صح" "وما لم يكن سيجوز جاز". فأمام هـذا الزمن المنقلب كان حتما على الشاعر أن يخرج على النسـق فجاء بالتفعيلة النادرة (مْتْفاع)، ومع ذلك لم يهمـل الناحيـة الإيقاعية في المقطع، بل استعمل الجناس أكثـر مـن مـرة "سيصح صح" و"سيجوز جاز" فضلا عن القافية في "جـاز/ خازباز/ الحفاز". كلّ ذلك أدى إلى وجود الإيقاع الذي مـن شأنه إثارة المتلقي واهتمامه بالنص.

---

(١) الإضمار: تسكين الثاني المتحرك، فتصبح متفـاعلن – متفـاعلن، انظر: معجم مصطلحات العروض والقافية، ص ٢٢.

(٢) التذييل: زيادة ساكن على الوتد فتصـبح متفـاعلن – متفـاعلان، انظر: معجم مصطلحات العروض والقافية، ص ١٨.

المزج بين البحور:

من الظواهر الموجودة بكثرة في شعر حسن طلب ما يسمى بالمزج بين البحور، فقد مزج بين تفعيلة المتقارب (فعولن) مع تفاعيل المتدارك (فاعلن) مع ملاحظة أن مجيء التفعيلة المخالفة، قد تأتي في سطر أو سطرين فقط. ولم تكن في كلّ أسطر القصيدة، ومثال ذلك قصيدة "زبرجدة من أجلاس بلقيس" حيث يقول في صدر القصيدة(١):

الحكايات تمت وبلقيس نامتْ

(فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلاتن)

لقد قدمت للعروبة فرض الولاء

(فعولن، فعولن، فعول، فعولن، فعول)

وأدت زكاة الأنوثة صلت وصامتْ

(فعولن، فعولن، فعول، فعولن، فعولن)

---

(١) قصائد البنفسج والزبرجد ص ١٥٣، ويمكن قراءة القصيدة على إنها من بحر المتقارب، وذلك على فرض أن بالقصيدة زيادة (/٠) في صدرها وهو ما سماه العروضيون (الخزم)، ويتكرر الخزم أيضا في (الوقت حان .....) وإذا صحت هذه القراءة فإن القصيدة موحدة الوزن وأن ما خرج عنها هو من قبيل شرود الشاعر، أي وقوعه في مخالفة الوزن.

ثم يقول في المقطع الثاني من القصيدة نفسها:

ويأيها الصب (فعولن، فعولن، ف)

صوب وسائلك الآن (عولن، فعول، فعولن، ف)

للهدفِ (عول، فعو)

اعترف (ل فعو)

الوقت حان لكي يعرف الناس

(لن، فاعلن، فعلن، فاعلن، فاع)

آخر ما هسهست به بلقيس

(لن، فعِلن، فاعلن، فعولن، فاع)

هل أخبرتك بعنوان بعض الجناة؟

(لن، فاعلن، فعِلن، فاعلن، فاعلن ف)

وهل أرشدتك الطيور التي

(عِلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن)

فوق أرضِ الجريمةِ حامتْ؟

(فاعلن، فاعلن، فعِلاتن)

وهكذا نرى الشاعر في القصيدة يمـزج بـين المتـدارك والمتقارب، والمزج بين التفاعيل هنا كان مقصـودا لذاتـه. فالشاعر في مجال (رثاء لبلقيس) وقد أهداها إلـى الشـاعر نزار قباني واصفًا إياه بالزوج المفجوع، وكأنه أراد أن يظهر للمتلقي اضطراب مشاعره وأحاسيسه نتيجة الحادث المروع الذي أصاب بلقيس فجاء هذا المزج بين التفاعيـل محاكيـا اختلاط المشاعر في داخله.

وهذا المزج بين التفاعيل وربما يؤثر سلبيا على الإيقـاع، ولذا لجأ الشاعر إلى القافية (التاء السـاكنة) فـي (نامـتْ/ صامتْ/ حامتْ) فضلا عن الموازنة في (للهدفِ/ اعتـرفِ) و(هل أخبرتك/ هل أرشدتك) إضافة إلـى تكـرار حـرف (السين) في... (الناس آخر ما هسهست به بلقيس). كل هـذه الوسائل لجأ الشاعر إليها ليعطي نغما يؤثر علـى المتلقـي بعدما عمد إلى مزج التفاعيل بعضها ببعض.

وعلى الرغم من أن القصيدة السابقة مزج الشاعر فيها بين كل من المتقارب والمتدارك فإننا نجده في قصيدة أخرى يمزج أكثر من وزنين، ففي قصيدة الزبرجدة الأساس[1] يمزج الشاعر بين (المتدارك والكامل والرمل والرجز) على الرغم من أن تلك القصيدة تعد من قصائد الشاعر القصار!.

فيبدأ الشاعر قصيدته بقوله:

من أين يجيء الحب؟	وزن المتدارك
من وهجٍ في القلب	" "
يتجمع في الغددِ الصماءِ	" "
ويبحر في الأعضاء	" "

ثم ينتقل في المقطع الثاني من القصيدة فيقول:

يا عاشق القمم البعيده	وزن الكامل
اصعد إلى هذا الصراطْ	" "
فالحب آجر القصيده	" "
ودم المغنين الملاطْ	" "

(١) قصائد البنفسج والزبرجد ص ١٨٣.

ومن أين يجيء الشعر[1]	(فعولن، فعِلن، فعلان)
من وهج في الصدر	وزن المتدارك
يترعرع بين الأضلاع	" "
ويقتات بماء الأنسجة الحية	" "
والشحم المر	" "

ثم يتبعه بمقطع آخر فيقول:

لو غدا المضمون جاهز	وزن الرمل
وجمال الشكل زينه	" "
فجميع الشعر عاجز	" "
والأهازيج حزينه	" "

ثم يقول في مقطع آخر:

يكاد أن يغلبني الوسن	وزن الرجز
أيتها السمراء.. يا أحلى الورى	" "
يا من جمعت لي زبرجد المدن	" "
إلى بنفسج القُرى	" "
جئتك ضيفًا طارئًا	" "
فما هو القِرى؟	" "

---

(١) لو حذف الشاعر حرف (الواو) لاستقام الوزن، فتصبح فعلن، فعِلن، فعلان.

الشاعر في القصيدة يتحدث عن الشعر/ القصيدة، يوضح مصدره، فهو من وهج الصدر، يترعـرع بـين الأضـلاع ويقتات بماء الأنسجة.... على هذا فالشعر في هذه النظرات هو رمز للحياة والمعرفة، وعليه فإن الشعر يجب ألاّ يكـون نمطًا جاهزا ثابتًا، بل هو سؤال دائم، وكشف متجـدد، هـذه المعرفة/ الشعر هي متبوعة لا تابعة، تسوس ولا تُسـاس.. فهو إذن ليس شكلا زخرفيا خالصا، إنما ينبـع مـن معنـى شعوري غامض، وتلك مهمة لا يضطلع بها أو يقدر عليهـا سوى الشاعر الحق ولذا أراد شاعرنا من خـلال المقـاطع السابقة أن يثبت أن القصيدة ليسـت فـي حقيقتهـا الشـكل الخارجي/ اتحاد الوزن، إنما هي أبعد من ذلك، فجمال الشكل زينة كما يقول، وعلى الشاعر أن يتخير معنى ويضفي عليه شعورا صادقًا ويصوغه بلغة شعرية مصورة، وليكن ذلك في ظل اتحاد التفاعيل أو اختلافها، وهو ما صنعه الشاعر فـي تلك القصيدة التي كتبت على بحور مختلفة التفاعيل فظلـت محافظة على الناحية الإيقاعية. وقد نتج ذلـك مـن التـزام الشاعر بحروف الروي - وإن تغير في كل مقطع - كما نتج عن قِصر الجمل المستخدمة، فضلا عن استخدامه للزحافات والعلل المجازة في كل وزن.

ويلاحظ أن المعنى يلعب دورا كبيرا في اختيار التفاعيل، ومزج البحور بعضها ببعض.

ففي قصيدة "ضد البنفسج"، مزج الشاعر بين المتدارك والرجز. ونلاحظ أنه عندما يحدث نفسه بقصور البنفسج عن بلوغ الأمل الذي رسمه في ذهنه فإنه يستخدم الرجز، فيقول[1]:

نفس السواد ثَم....	وزن الرجز
والكسادِ	" "
والموت البطيء	" "
فأين وجهك الوضيء	" "
يهل دوني	" "
ويريني مثلما كان يريني؟	" "
هل خبا نورك َ	" "
أم كلت عيوني؟	" "

(١) سيرة البنفسج، ص ٩٥.

عندما ينتقل الشاعر من المعنى السابق إلى معنى جديـد، فنجده يستعمل بحرا آخر، إيذانًا منه بنقلة معنوية، وفنية. فبعد قصور البنفسج في المقطع السابق وبعد تأكده من خيانته، فإنه ينزل سخطه وغضبه عليه، فيستعمل (المتدارك) الذي يفيـد معنى السرعة، وخاصة أنه لم يستعمله بتفعيلتـه الأصـلية، وكأنه يقذف بغضبه دفعة واحدة، وكأنها كرة من لهب فيقول:

وكما تنجاب السدفه   وزن المتدارك

انجابت كل أضاليلك صدفه   " "

فقرنت اسمكَ بالضفدعة الميتةِ   " "

والجيف الحيه   " "

شبهتك بالدول العربيه   " "

وهتفت:أأيتها الدولُ   " "

في الليل الحالكِ من أوحى لك   " "

أن تدعى أو حالك تفسد حالك؟   " "

اختلاف المعنى والوزن في المقطعين السابقتين كان مقصودا لذاته، وكأن الشاعر يريد أن يلفت انتباه المتلقي للمعنى الجديد. ومع ذلك ظل الإيقاع موجودا، وذلك من خلال بعض النواحي الفنية، منها استعماله للقافية في بعض الأسطر، واستخدامه للجناس في بعض الكلمات (السدفه/ الصدفه- الحالك/أوحى لك– أو حالك/ حالك).

المزج في الشكل الشعري للقصيدة:

يلاحظ أن المزج بين البحور، لا يقف عند تغير المعنى، أو إحداث هزة للمتلقي من شأنها التنبيه للمعنى الجديد، إنما تعدى المزج في بعض القصائد إلى الشكل الفني، فمزج بين الشكلين التقليدي/العمودي، والشعر الجديد/ الحر وحاول أن يطوع الشكل الفني لهذه القصائد حسب مشاعره الداخلية وأحاسيسه وأفكاره ورؤاه، حيث ترك لتجربته وعاطفته أن تخلق لنفسها الشكل الذي تريده وتتلاءم معه، دون أن يفرض عليها شكلا أو قالبا عروضيا ثابتًا، فإذا استدعت التجربة الجمع بين الشكلين (العمودي/الحر) فإنه يسارع إلى المزج بينهما، فيعطى القصيدة انطلاقًا كبيرا، في مجالات الإيقاع، وتنوع النغم، وغزارة الدلالة وهو ما يدل على حرص الشاعر على تلاحم الشكل والمضمون.

ومن أمثله هذا المزج قصيدة "في البدء كان النيل" حيث يقول في صدرها[1]:

النيل أقنوم الأزلْ
في البدء كان
وفي الختام يكون
إن النيل نيل خالص كدمي
حقيقي كأحلام الصبايا
أوحدي كالعشيقة
هو حد دمي العميم
دمي الحميم المختزلْ

يلاحظ أن النيل في هذه القصيدة هو المطلق، الذي تحرر من الذاتية، وجمع المتناقضات في باطنه، فهو البدء، وهو الختام، هو الذكر والأنثى، هو المأوى والملاذ والوطن، النيل هو النيل، وليس هو النيل. فهو النيل تلك الظاهرة الطبيعية، وليس هو النيل، بمعنى أنه شيء آخر أبعد من كونه ظاهرة طبيعية. إنه الحقيقة الثابتة وراء كلّ مظهر، وإنه صورة للقدرة الإلهية، أو هو الألوهية، في أحد تجلياتها[2].

---

(١) ديوان "لا نيل إلا النيل" ص ١١.

(٢) مما يدل على ذلك اسم الديوان "لا نيل إلا النيل" ومحاورتها الكلمة التوحيد "لا إله إلاّ ا ".

بعد تلك السطور الشعرية، يتجلى صـوت الشـاعر فـي خطابه للنيل، وذلك من خلال الشكل العمودي، الـذي جـاء على وزن الطويل فيقول:

ويا نيل أتلفت الفؤاد وجئتني   وكلفت أمري فوق ما يتكلفُ

وفي دفقة شعورية (جديدة) نرى آلام الشاعر وأوجاعـه تتحد مع آلام النيل وأوجاعه، فيصوغ الشاعر هذا التلاحم في إيقاع متناغم. وهكذا تتنوع الألحان والأنغام في القصيدة تبعا لتغير المشاعر الداخلية، ويقول بعدها:

وأنا أمر الآن عبر دمي اللذيذ

وأستعيذ

وإنه نيل من الأوجاع ينبع من دمي

ويسيل في أكبادكن ويشتعلْ

الآن يمكن أن يكون النيل أفدح

إن عاشقتي تشق قميصها

ستضم لون الضفتين وتغتسلْ

لا... بل أمر الآن عبر دمي الغريض

وأستريض

ثم يتوالى نداء الشاعر للنيل، ويحاول استعطافه، مستخدما صوته الجهير معتمدا على تراثنا العربي الأصيل، وذلك في نهاية دفقته الشعورية السابقة بقوله (من الشكل العمودي مرة أخرى).

ويـا نـيل إن السنبلات صدية   وماؤك من مزن السماكين أوكفُ

وبعد ما أفاض الشاعر في تصوير مـا للنيـل مـن دور حيوي في الحياة، وما له من مكانة عظيمة لا تدانيها مكانـة، وكأنه إله الخصب والنماء (كمـا كـان يعتقـد المصـريون القدماء)، فإذا بنا نرى المفاجأة غير المتوقعة، فالشاعر يجهر برأيه في النيل/ الحديث، وكأنه يعقد موازنة بين نيـل قـديم حيث المكانة العظيمة والمهابة والمنح والعطاء، وبـين نيـل حديث حيث الضعف والخزلان. وهذا الرأي الذي صدح بـه الشاعر جاء مغايرا في شكله باقي أجزاء القصـيدة، وكأنـه أراد أن يكون صوته عاليا، وأنغامه صاخبة، فتخير الشـكل العمودي، فيقول:

ويا نيل حملان الحقول منعتها   وتروي السراحي منك صهباء قرقف

ثم يختتم القصيدة بقوله:

ويا نيل حوليك الرعية أصبحت لقاتلها مقتولها يتشوفُ
فيا نيل ما للضفتين استكنتا وقد أرزمت في الأفق هوجاء زفزف؟

وهكذا، يسير الشاعر، متنقلا بين التفاعيل والأوزان المختلفة والأشكال المختلفة. كلّ ذلك حسب التجربة، وحسب ما يقتضيه المعنى. وما صنعه الشاعر في القصيدة السابقة، صنعه كذلك في عدة قصائد منها "بنفسجة الجحيم" و"ضد البنفسج" و"بنفسجة الختام"[(١)] و"قلت وقال النيل" و "النيل ليس النيل"[(٢)] وغيرها.

لم يقتصر المزج عند حسن طلب على الشكلين العمودي/ الشكل الحر، إنما مزج بين ثلاثة أشكال متغايرة، فقد مزج بين الشعر التقليدي (العمودي) والشعر الحر (الجديد – التفعيلة) مع الشكل النثري، ولذا نرى بعض قصائده تشتمل على ثلاثة إيقاعات مختلفة، لكل إيقاع ما يناسبه من مشاعر وأحاسيس فضلا عن المعنى الذي يتطلب الشكل الملائم له، فيصاغ فيه.

---

(١) سيرة البنفسج ص ٣٧، ٩١، ١١١.

(٢) لا نيل إلا النيل ص ٢٣، ٣٧.

ومن تلك القصائد قصيدة "زبرجدة إلى أمل دنقل"[1] التي تعـد رثاء وتحية لروح الشاعر الفقيد. وفيها يكشف – شـاعرنا – من خلال حواره مع الراحل عن رؤيته ومفهومه للشعر، وهي رؤية تختلف إلى حد ما عن رؤية أمل دنقل.

تبدأ القصيدة بالنثر وكأن الشاعر يستعمل هذا المقطع النثري بمثابة التمهيد، فجاءت موسيقيته هادئة حزينة، تهيـئ المتلقـي للاستعداد للدخول في عوالم القصيدة الحوارية، فيبدأ بالنثر قائلا:

إن كنت لا تذكرني فأنا الذي
ناصبتك من قبل العداء وكنت
بادلتك بالجفاء الجفاء، فأنا الذي
قابلتك في الغداة، فقاتلتك كنت
بسر الأداءِ وسحر الأداة، وأنا
الذي جالستك في المساء، فذممت
بين يديك الهوى، وشكوت إليك
مكر النساء، وأنا الذي نادمتك
في العشي، وقلت: لأنك أنت
النبي، وكنيتك النطاسي فقلت....

(١) قصائد البنفسج والزبرجد ص ١٦١.

بعد هذه المقدمة النثرية الهادئة، يلج الشاعر إلى القصيدة مستعملا شكلا آخر من الأشكال الفنية (الشعر الحر) مستخدما إياه في التعبير عن الحوارات التي دارت بين الشاعر ونفسه، أو بينه وبين أمل دنقل. وقد حاول تكثيف الجو الموسيقي بهذه السطور الحوارية، وذلك من خلال القوافي الداخلية، واستعمال الجناس فضلا عن تنوع الإيقاع في إطار الوزن الواحد (المتدارك) وكذلك استعماله للرجز في الأبيات الأولى للقصيدة.

ومن تلك السطور قوله على لسان الراحل:

يشهد ا   أنيَ ما قلتُ

إلاّ الذي قد علمتُ

فهيئ سلاحكَ

إن صلاحك في الحرب

- أن سلاحي القصيدة

- ما الشعر عندك؟

- عندي القريض:

فيوض الجلال

ومطلق آياتهِ

وغموض الجمال

إذا شف عن ذاته

إنه كالزبرجد في الرونق المحضِ

أو كالبنفسج في الروضِ

هو الرياضةُ

والمستراض

- هل نظمت القوافي؟

- بل رب قافيةٍ قلتها

قيل: من قالها؟!

- وعشقتَ؟

- أجل...

وسلبت المليحة جريالها

هذا الحوار (التفعيلي) يكشف عن ماهية الشعر، ودوره في المجتمع. وعلى الرغم من أن المقطع السابق حواري، فإن الشاعر حافظ فيه على الإيقاع، وذلك من خلال قِصَر الجمل المستخدمة، واستعمال القوافي – أحياناً – وكذلك وجود الجناس.

وبعد نهاية هذا المقطع، نرى الشاعر يستخدم شكلا فنيا جديدا، وهو الشكل العمودي، ويغير الوزن العروضي، من خلال استخدام (الوافر) بتدفقه وانسيابه، وذلك لأنه يتلاءم مع المناظرة بين الشاعرين، وذلك عندما يطلب على لسان أمل دنقل أن يجيز له حسن طلب بعض الأسطر الشعرية:

- هبك جريرا

وهبني الفرزدقْ

وتعال لننظر من سوف يسبقْ

- من سيبدأ؟

- أنت.. فهاتِ

- أَجِز:

دم يغلي وصبر ليس يجدي

- وأجفان مكحلة بسهدٍ

- وصدر ضاق بالأوطان ذرعا

- وبالدنيا تعيد به وتبدي

- تنفس مثل بركان وأرغى

- كموج البحر في جزر ومد

- فهل تزكو سواعدنا ونبني

- كما بنت الأوائل كل مجد؟!

يلاحظ في الأبيـات العموديـة السـابقة اسـتخدام فـن (الإجازة)[1] وهو استعمال فني جديد على شعرنا الحديث.

(١) الإجازة أو التمليط: هي من فنون المطارحات الشـعرية، وتكـون غالبا بين شاعرين، وفيها ينطق أحدهما بالشطر الأول ليكمل الآخر البيت بالشطر الثاني، وهكذا حتى تنتهي المطارحة ومـن أشـهر المطارحات ما وقعت بين امرئ القيس، والتوأم اليشكري، انظـر، جواد علي، المفصل في تاريخ العـرب قبـل الإسـلام ١٨٩/٩، ومعجم مصطلحات العروض والقافية، ص ١٦ .

وهكذا تتجلى القصيدة في ثلاثة أشكال شعرية، تؤازرها أربعة أوزان عروضية، ولكل شكل فني، وإيقاع وزني ما يتلاءم معه معنى وإحساسا وشعورا.

وهذا التشكيل الفني الجديد استعمله الشاعر في أكثر من قصيدة، نذكر منها قصائد " ضد البنفسج "[1] و"الجيم تنجح"[2] نيل السبعينيات يتحدث عن نفسه[3].

ومن نافلة القول أن نذكر أن هذا الاستعمال الجديد يعطى القصيدة مساحة إيقاعية وموسيقية أرحب للشاعر في تعابيره، كما تيتح للمتلقي تتبع النص الشعري.

وبعد دراسة الوزن عند "حسن طلب" يمكننا تسجيل بعض الملاحظات أهمها:

١- يبدو الشاعر في بعض قصائده محافظًا على الوزن العروضي القديم وإن بدا مجددا في البعض الآخر.

---

(١) سيرة البنفسج، ص ٨٩.

(٢) آية جيم، ص ٢٣.

(٣) لا نيل إلى النيل، ص ٤٣.

٢- يؤثر الشاعر البحور الصافية على غيرها من البحور، وهو في هذا كغيره من الشعراء المعاصرين.

٣- استحدث الشاعر عدة "تفاعيل" جديدة وأدخلها في الضرب والحشو لتكون بنيةً رئيسةً داخل النص حتى يخفف الرتابة الإيقاعية، التي قد يحدثها تكرار التفعيلة الواحدة، وهذا الاستحداث هو ما جعل بعض قصائده تنزلق حقيقة إلى الشعر المنثور.

٤- بدا الشاعر مجددا، فقد مزج بين أكثر من وزن شعري في النص الواحد، وذلك من أجل خلق إيقاع متميز.

٥- من التجديدات التي أحدثها الشاعر، تغير الشكل الشعري للقصيدة الواحدة، فقد يتداخل في القصيدة الشكل النثري والعمودي، إضافة إلى الشكل الحر (التفعيلي).

٦- يسهم المزج بين البحور الشعرية، وكذا تغير الشكل الشعري في إنتاج الدلالة في النص الشعري، ويكون المزج مقصودا لذاته.

٢- التدوير:

يعد التدوير من الظواهر الإيقاعية التـي تميـز الشـعر العربي الحديث. وتمثل هذه الظاهرة إحدى الوسـائل الفنيـة التي يلجأ إليها الشعراء للتعبير عن تجـاربهم وأحاسيسـهم أصدق تعبير. فقد يحتاج النص الشعري للتدوير، لأنه قـادر على نقل انفعالات الشاعر الداخلية واضـطرابات نفسـيته، حيث إن الدفقة الشعورية والانفعالية طويلة فلا ينتهي الإيقاع والمعني بنهاية السطر، وإنما قد يمتد هذا المعنى حتى يصل إلى عدة سطور.

ويعد التدوير ظاهرة من الظواهر الثرية في شعر حسـن طلب، إذ إننا – ربما– لا نجد قصيدة مـن قصـائده إلاّ قـد استخدمت فيها هذه الظاهرة، وربما كـان اسـتعمالها علـى استحياء، إذ قد تشتمل على سطرين أو ثلاثة، وربمـا تزيـد على ذلك فيطول التدوير إلى عدة أسطر، والذي يحدد ذلـك، هي الضرورة الفنية، ومن ذلك قوله في قصيدة " النيل لـيس النيل "[1].

---

(١) لا نيل إلا النيل، ص ٣٧.

ليس النيل رجاء (فعلن، فاعل، فاع)

فالسائل في هذا المجرى (لن، فاعل، فعلن، فعلن، فع)

ليس الماءَ (لن، فعلاتن)

الشاعر في هذا المقطع، يستخدم المتدارك. في نحو ثماني تفعيلات، جاءت مدورة إذ إن الدفقة الشعورية في الأسـطر واحدة، إذ يسيطر على الشاعر الإحساس بالمرارة والفجيعة، فيرى انعدام الأمل والرجاء في النيل، فالذي يراه بين ضفتي النهر ليس ماء يحيي الموات. وعلى هذا فالإحساس باليـأس والقنوط دفع الشاعر لكتابة هذا المقطع المدور. ويبقى السؤال لماذا رسمت تلك الدفقة الواحدة على هيئة أسطر متفرقة، ولم تكتب على سطر واحد؟.

الشاعر في الأسطر السابقة يقيم حوارا مع نفسـه، فهـو السائل والمجيب، فوضع لنا الإجابة والأساس فـي السـطر الأول (ليس النيل رجاء) ثم توقف، فكان السؤال لماذا؟ فنراه يقدم تعليلا لإجابته السابقة، ونراه يتوقف في البيت الثـاني، وكأنه يعطى مساحة زمنية للمتلقي حتى ينظر إلي ماء النيل، فإذا ما تأكد من مائيته وسيلانه، فيأتي السطر الثالث، ليؤكـد من خلاله أن الذي تراه ليس ماء.

ويلاحظ، أنه مع تدوير تلك الأسطر فقد حققـت إيقاعـا ثريا، وذلك من خلال القافية (رجاء/مـاء)، والتكـرار فـي (ليس) وكذلك استعمال الحرف (السين) نحو ثلاث مـرات، فضلا عن طبيعة الوزن الشعري السريع.

ويمكن ملاحظة التدوير- البسيط – في قوله من القصيدة نفسها:

سامحني

(فعلن، فع)

مثلك ليس بجبارٍ يا نيلُ

(لن، فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، ف)

ومثلي ليس بمعصوم

(علن، فعلن، فعلن، فعلْ)

جاءت الأسطر السابقة مكونة من عشر تفعيلات، فالشاعر يقدم اعتذارا للنيل/النهر، فنراه يقدم طلب العفو والصفح فـي السطر الأول، ثم يعقبه التعليل في السطرين الثاني والثالـث. وعلى الرغم من وجود التدوير، فـإن الأسـطر احتفظـت بغنائيتها، وذلك بفضل (التكرار) واستعمال حروف المد.

وربما يطول التدوير- قليلا – كما في قصيدة " الحاكميـة للنيل "[1].

وجعلت تبتكر التضاريس الجديده

(متفاعلن........ مت)

إنها مصر التي انتظرتك

(فاعلن.......... متفاع)

تنهض في ضباب الكون

(لن............. متفاع)

واحدة وحيده

(لن............... متْ)

اكتملتَ بها.. أو اكتملت بكَ

(فاعلن.......... متفاعل)

الآن انتقلت من الغمامِ

(ن................. م)

---

(١) لا نيل إلا النيل، ص ٧٠.

إلى الرخامِ

(تفاعلن........... م)

من الكلام إلى القصيدة

(تفاعلن............ مت)

- مصر – من صنعتك – قد نهض الشهيد

(فاعلن........... م)

على حدود ترابها

(تفاعلن، متفاعلن)

وهنا سقطْ

(متفاعلن)

احتوى المقطع السابق على اثنتين وعشرين تفعيلة وجاءت سطوره مدورة – بخلاف السطر الأخير – وفيه يبدو الشاعر مخاطبا للنيل، بعدما تغير وابتكر التضاريس الجديـدة، فقـد خلع ثوبه، وتغير حاله، وتبدل لونه، ولذا كانـت ضـرورة مواجهته من قبل الشاعر مذّكرا إياه بماضيه مـع الـوطن/ الأرض، الذي اكتمل بها، واكتملت به.

فيلاحظ على هذا الخطاب أنه صور إحساس الشاعر، ودفقته الشعورية وجسدت نفسيته في لحظة معينة. ولذا جاءت السطور مدورة، لأن هناك خيطًا واحدا، يربط بين أجزائها. وعلى الرغم من كثرة التفاعيل المدورة وغياب القافية، فإن الشاعر، كان حريصا على الإيقاع، وذلك من خلال الوسائل الفنية الأخرى، كالتقفية في (جديدة/ وحيدة) (الغمام/ الرخام)، وكذلك وجود الجناس في (اكتملت بها/ اكتملت بك)... الخ. كلّ هذه الأشياء تؤكد حرص الشاعر على أداء تجربته الفنية أداء صادقًا دون تكلف مع مراعاته للإيقاع الذي يضفي على النص رونقًا جديدا.

والمتتبع لشعر حسن طلب يلحظ أن التدوير، وربما يطول لأكثر من ستين تفعيلة فيصبح البيت الشعري الواحد عدة سطور شعرية. ومع ذلك يظل الإيقاع موجودا بهذا البيت المدور، ومن ذلك قصيدة "الجيم ترجح"[1] فالشاعر ينتصر لحرف الجيم، فنراه مندفعا متحمسا له، وقد شرع في سرد فضائله، فتنطلق التفعيلات دون توقف لتبين فضيلة هذا الحرف المعجز، فيقول:

---

(١) ديوان " آية جيم" ص ١٢.

والجيم خنجر من تجبر

إنها

حجر تفجر

فوق إسفنج تحجر

إن جل الجيم يوجد في البياض الجم:

أبيض ما تجيء الجيم إن جهرتْ

وأجهر ما تجيء الجيم إن رهجتّ

وأرهج ما تجيء الجيم إن هجرتْ

وأهجر ما تجيء إذا تجنبتْ المجيءَ

كأنها زجرتْ

فما ازدجرتْ

ولكن زاوجت بين الشجا والجأشِ

واشتجرت

فأُدرج في سجل المعجم:

الثلج اللجين الجؤذر(*) الجعةُ(*) المزاج

(*) الجؤذر: ولد البقرة الوحشية.

الجلنار(*) النرجس الزّرَجون(*) جلباب الزواجِ

الجاشرية(*) واليلنجوج(*) الأرَنْدَج(*) والِبجاد(*) الحاج

تزجية الشجون الجدجد(*) الدجر(*) السراج

الجوخ(*) والديباج واجهة السجنجل(*) والزجاج

التدرج الجادي(*) فوج جماعة الحجاج

(*) الجعة: من الأشربة، وهي نبيذ الشعير.

(*) الجلنار: زهر الرمان.

(*) الزرجون: الخمرة.

(*) الجاشرية: الشرب مع الصبح ويوصف به فيقال شربة جاشـرية، وهـي أيضا قبيلة في ربيعة، انظر: اللسان (جشر).

(*) اليلنجوج: عود البخور.

(*) الأرندج: جلد أسود تعمل منه الخفاف ويقـال: اليرنـدج انظـر: الفصيح لثعاب ص٣٠٧.

(*) البجاد: الكساء.

(*) الجدجد: الأرض الغليظة والصلبة المستوية.

(*) الدجر: الخشبة التي تشد عليها حديدة الفدان.

(*) الجوخ: الانهيار فيقال، جاخ السيل الوادي أي قلع أجرافه.

(*) السجنجل: المرآة.

ثم جميع ما يجرى على المنهاج

من جيرٍ

وجرجيرٍ

وجمارٍ

وجميزٍ

ومسجد

الشاعر في المقطع السابق كان مشغولا بحرفـه وسـرد فضائله، فانسابت التفاعيل متدفقة، لتمثـل وحـدة الشـعور والإحساس لديه. فقد بلغ عدد التفاعيل في هذا البيت المـدور نحو إحدى وستين(٦١) تفعيلة، وحاول الشاعر أن يعـوض المتلقي/القارئ عن المتعة الفنية المفتقدة في المقطع خاصـة بعد هذا النصب والتعب الذي عاناه، فضلا عن اختفاء القافية واستعمال الكلمات المهجورة، فشرع في استخدام تشـكيلات فنية، من شأنها إيجاد نوع من الإيقـاع، يحقـق الانسـجام الموسيقي أو الراحة للمتلقي داخل النص، من ذلك – مثلا –

(*) الجادي: الزعفران، والخمر، لتفسير هذه الألفاظ، انظر: السيد أدى شير، معجم الألفاظ الفارسية المعربة، ص ٣٩،٤٣،٧٧، ١٦١، ٤٧.

إيراد كلمات متشابهة تتجانس حروفها فتضفي على الـنص الإيقاع الموسيقي (تجبر/تفجر/ تحجر) (زجرت/ ازدجـرت/ اشتجرت) (المزاج/ الزواج/ السراج/ الزجـاج/ المنهـاج) (جير/ جرجير) وقد استعمل الشاعر في المقطع السابق لونًـا من ألوان البديع وهو " الترديد " في قوله:

أبيض ------ جهرتْ

وأجهر ------ رهجتْ

وأرهج ------ هجرتْ

وأهجر ------

كان هذا الاستعمال له الأثر الكبير فـي إيجـاد التنـاغم الإيقاعي بالنص. ومما أوجد الإيقاع – أيضا- تكرار حرف الجيم بكثرة، إذ ورد نحو ٧٨ مرة أعطت كثافـة موسـيقية تغاف إيقاع المقطع.

وعلى هذا، فالتدوير –أحيانا- يشكل دالا بنائيا يسهم في بنـاء النص معنويا، كما يسهم في تشـكيل إيقاعـه، ويـدفع القـارئ (مضطرا) إلى متابعة القراءة حتى يتم المعنى المقصود، وذلـك أن التوقُّف في القراءة لم يسبب قلقًا في المعنى فقط، إنمـا فـي الوزن أيضا. وهذه الظاهرة الإيقاعية تحتل مكانة كبيرة في شعر حسن طلب، إذ إنها في كل قصائده، ولكن بدرجات متفاوتة.

٣- القافية:

لاشك في أن القافية تلعب دورا كبيرا في الناحية الإيقاعية للنص الشعري، فهي إحدى الركائز التي يقوم عليها الشعر، والتي تميزه عن الأجناس الأدبية الأخرى.

وتؤدي القافية في الشعر الحديث وظيفة جمالية وموسيقية، وذلك من طريق خلق أجواء متنوعة ومتعددة تبعا لتعدد القوافي وتنوعها في الأبيات، وذلك يؤدي إلى كسر للرتابة التي (قد) يخلقها الإيقاع الواحد، فضلا عن وظيفة القافية الدلالية حينما تتضافر مع باقي الدوائر الدلالية الأخرى، لتصنع جوا متآلفًا دلاليا وإيقاعيا. ولذا قد أعطى تنوع القوافي في الشعر الحديث مساحة كبيرة للشاعر، للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه، كما أعطى للمتلقي متعة في تنوع الإيقاع حسبما يقتضيه النص، أو على وجه أدق، حسب مشاعر وأحاسيسه المبدع.

وحسن طلب واحد من أولئك الشعراء الذين يهتمون اهتماما كبيرا بسبك العبارة والاحتفاظ برونقها، وهو مع هذا يحافظ على إيقاع البيت، وذلك من خلال عدة وسائل فنية، منها القافية.

ويمكننا دراسة القافية عنده من خلال الجدول التالي:

مسلسل	الحرف	عدد مرات وروده	صفته
١	النون	٢١	مجهور
٢	الراء	١٣	"
٣	الدال	١١	"
٤	اللام	١٠	"
٥	التاء	٧	مهموس
٦	الميم	٦	مجهور
٧	الهمزة	٦	(*)
٨	السين	٦	مهموس
٩	الباء	٥	مجهور
١٠	القاف	٥	مهموس
١١	الياء	٥	مجهور
١٢	الفاء	٤	مهموس
١٣	الحاء	٤	"
١٤	العين	٣	مجهور

(*) انظر، ص ٥٨ من تلك الدراسة.

مسلسل	الحرف	عدد مرات وروده	صفته
١٥	الألف	٣	"
١٦	الصاد	٢	مهموس
١٧	الهاء	٢	"
١٨	الكاف	٢	"
١٩	الزاي	٢	مجهور
٢٠	الجيم	مرة واحدة	مجهور
٢١	الضاد	" "	"
٢٢	الطاء	" "	مهموس

جدول يوضح الحروف المستعملة رويا في شعر "حسـن طلب".

من خلال دراسة الجدول السابق، يمكـن تسـجيل عـدة ملاحظات أهمها:

١- استخدم الشاعر اثنين وعشـرين (٢٢) حرفًـا مـن حروف الهجاء رويا لمعظم قصائده.

٢- اعتمد الشاعر في قافيته على الحروف المجهـورة، فاستخدم منها (١٢) حرفًا، وهى (النـون والـراء والدال واللام والميم والباء والياء والعين والألـف والزاي والجيم والضاد) وذلك بنسبة ٥٤،٥% فـي مقابل ٤٠،٩% للأصوات المهموسة التـي اكتفـت بتسعة حروف فقط. ولا يخفي وضوح الأصـوات المجهورة في السمع، وهذا يعنى أن حسـن طالـب يحرص على أن يكون إيقـاع النهايـة (القافيـة) واضحا مميزا في أذن المتلقي. وهو بهذا يتفق مـع أغلب الشعراء المعاصرين الذين يعتمـدون علـى الأصوات المجهورة، ويتخـذونها رويـا للأبيـات الشعرية في نصوصهم.

٣- تتنوع حروف القوافي، في مجيئها، كثـرة، وقلـة، فيلاحظ أن الحروف (ن، ر، د، ل) وهي حـروف مجهورة وردت قافية بكثيرة في قصائد الشـاعر، واحتلت كل من (ت، م، أ، س) المكانة المتوسـطة بين الحروف في الاستخدام، أما استعمال الحروف (ب، ق، ي، ف، ح) فيتسم بالقلة. أمـا الحـروف (ج،ض،ط) فغدت نادرة المجيء رويا.

ويلاحظ – أيضا – أنه في استعماله تلك الحروف، إنمـا يتفق مع سائر الشعراء في تفضيل حروف معينة لتكون رويا لقصائدهم، دون حروف أخرى[(١)].

٤- يلاحظ، اختفاء كامل[(٢)] للحـروف (ث، خ، ذ، ش، ظ، غ، و) وهي تمثـل نسـبة ٢٥% مـن جملـة الحروف الهجائية العربية.

---

(١) انظر – على سبيل المثال – الفصلين الأول والثـاني مـن تلـك الدراسة: ذلك في الجزء الخاص بالقافية.

(٢) بمعنى أنّه لم يرد أي منها، حرف روى ظاهر، وإنّما قد يأتي على سطرين أو ثلاثة أسطر فقط داخل القصيدة، وعلى هذا فلا يمكـن احتسابه قافية للنص.

ومن خلال دراسة القافية في شعر حسن طالب، يمكننا تقسيمها إلى أنواع أهمها:

١- القافية المتتابعة: يظهر فيها حرف روي واحد.

٢- القافية المتناوبة: يظهر خلالها حرفان أو أكثر.

٣- القافية المقطعية: يكون لكل مقطع من مقاطع القصيدة حرف روى واحد. وهذا النوع لم يأت إلاّ في القصائد المكونة من مقاطع.

٤- القافية الرسلة: لم يظهر خلالها حرف روي واحد في القصيدة، إنما القافية موزعة على حروف كثيرة، ولذا فهي خافتة غير واضحة.

ويمكننا وضع جدول يوضح توزيع تلك القـوافي علـى الدواوين:

اسم الديوان	القافية المتتابعة	القافية المتناوبة	القافية المقطعية	القافية المرسلة	المجموع
وشم على نهدي فتاة	١١ مرة	١٢	٣		٢٦ قصيدة
سيرة البنفسج	٣	٩			١٢ ق
أزل النار في أبد النور	٣	١	١	٢	٧ "
زمان الزبرجد	٤	٤	١		٩ "
آية جيم	١	١		٣	٥ "
لا نيل إلاّ النيل	٣	٢	٣		٨ "
المجموع	٢٥	٢٩	٨	٥	٦٧ق

من خلال الجدول السابق، يمكن ملاحظة:

١- أن القافية المتناوبة: لها مكان الصدارة، بين قوافي الشاعر، إذ احتلت المرتبة الأولى برصيد ٢٩ قصيدة، وذلك بنسبة ٤٣،٣% من إجمالي نسبة القوافي؛ وذلك لما لهذه القافية من حرية في استعمال أكثر من حرف، فضلا عن الالتزام بالقافية التي تنتج إيقاعا موسيقيا.

وجاءت القافية المتتابعة في المرتبة الثانية برصيد (٢٥) قصيدة بنسبة ٣٧،٣%، ثم تأتي القوافي المقطعية في المرتبة الثالثة، برصيد ثماني قصائد، بنسبة ١١،٩%، (ويمكننا ضمها للقافية المتناوبة). وأخيرا تأتي القوافي المرسلة في ذيل القائمة برصيد خمس قصائد، ولها نسبة ٧،٥%.

٢- يتصدر الديوان الأول مكان الصدارة في القوافي المتناوبة والمتتابعة. ويرجع ذلك إلى أنه يمثل بدء التجربة الشعرية لديه، فمازال فيه شاعرنا في طور التجريب والبحث عن موقع شعري بين أقرانه، فكان لابد من الاهتمام بالقافية كي تحقق الغنائية المطلوبة للمتلقي كما تعودها من قبل.

كما يمثل ديوان (آية جيم) مكان الصدارة فـي القـوافي المرسلة، ويرجع ذلك إلى أن الشاعر لم يبحث عن الغنائيـة والإيقاع بفضل القافية، وذلك لأن الإيقاع والموسيقي الغنائية موجودة ومتحققة بفضل تكرار حرف (الجيم). ذلك الحـرف الذي راح الشاعر يحصى فضائله ويعدد أسراره. ثم يشارك ديوان (لا نيل إلا النيل) الديوان الأول فـي الهيمنـة علـى القوافي المقطعية.

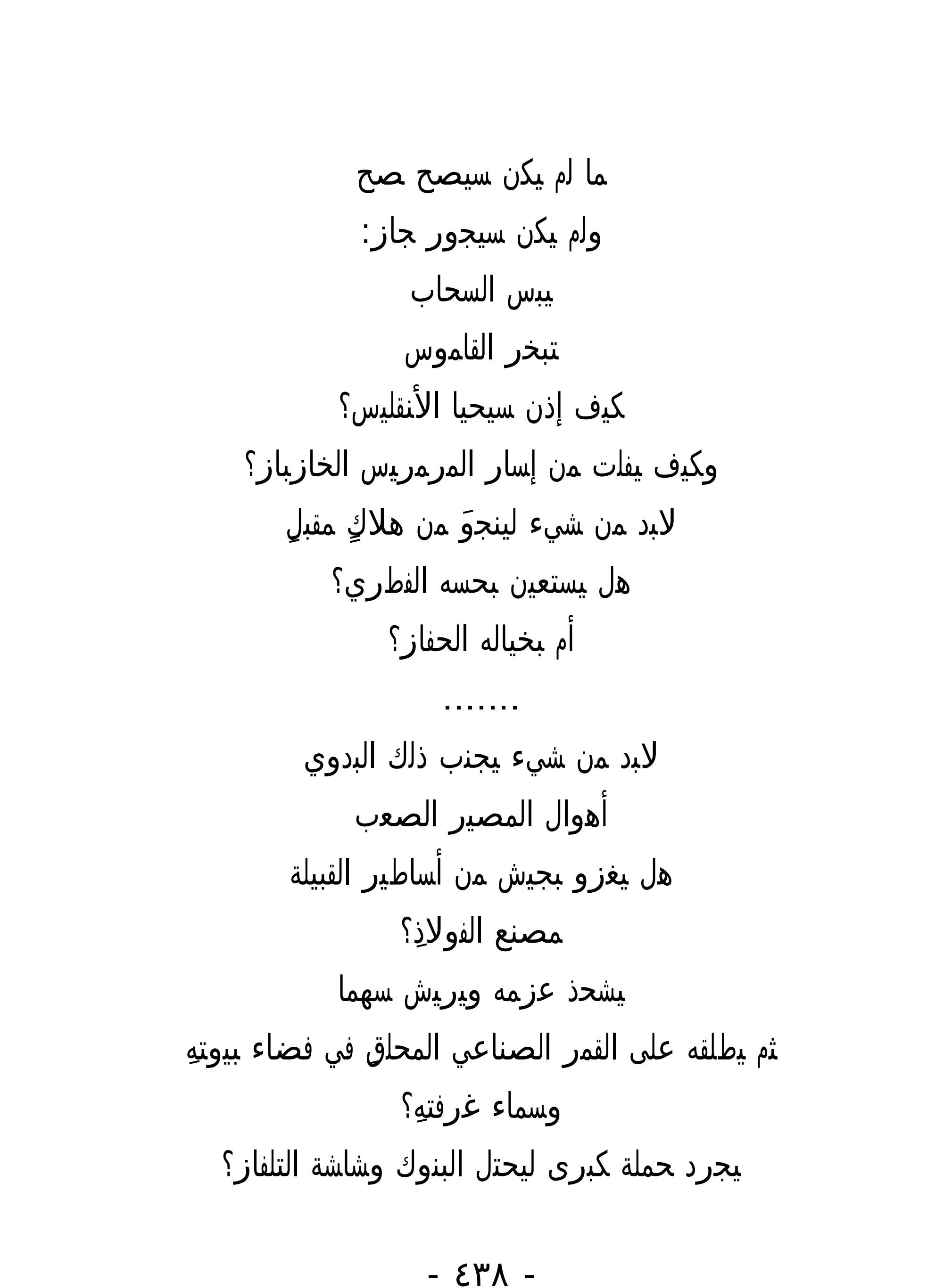
٣- لم يخل أي ديوان من دواوينه من القوافي (المتناوبـة، والمتتابعة)، و(قـد) تختفـي القـوافي (المقطعيـة أو المرسلة) من بعض الدواوين. وفيما يلي توضيح ذلك.

أوّلا: القافية المتتابعة:

فيها يسيطر حرف روي واحد على كل أو معظم أبيـات القصيدة. فهي قافية موحدة أو شبه موحدة، ومن القصائد التي تمثل هذا النوع، قصيدة (زبرجدة، الخازباز). فقد اعتمـدت هذه القصيدة على القافية المتتابعـة. فقـد اختـار الشـاعر لقصيدته حرف الزاي الساكنة المردوفة بالألف(*) من بـدء القصيدة حتى نهايتها. ولكن الشاعر قد ابتعـد عـن الشـكل المتعارف عليه في الشعر الجديد، فلم يستخدم الشاعر البيـت المكون من أسطر قصيرة، بل يمتد البيت في القصيدة إلـى عدة أسطر، متخذًا من التدوير طريقًا حتى يصل إلى القافيـة (الزاي الساكنة)، فيقول في بدئها[1]:

(*) الردف: حرف مد ولين، أو حرف علة قبل الروي وليس بينهمـا حائل، ويجوز أن تتعاقب الواو والياء في القصـيدة الواحـدة، ولا تعاقبهما الألف لبعدها منهما، انظر: العيون الغـامزة، ص ٢٥٢، ومعجم مصطلحات العروض، ص ١٢٢.

(١) قصائد البنفسج والزبرجد ص ٢١١.



ما لم يكن سيصح صح

ولم يكن سيجور جاز:

يبس السحاب

تبخر القاموس

كيف إذن سيحيا الأنقليس؟

وكيف يفلت من إسار المرمريس الخازباز؟

لابد من شيء لينجوَ من هلاكٍ مقبلٍ

هل يستعين بحسه الفطري؟

أم بخياله الحفاز؟

....

لابد من شيء يجنب ذلك البدوي

أهوال المصير الصعب

هل يغزو بجيش من أساطير القبيلة

مصنع الفولاذِ؟

يشحذ عزمه ويريش سهما

ثم يطلقه على القمر الصناعي المحلق في فضاء بيوتهِ

وسماء غرفتهِ؟

يجرد حملة كبرى ليحتل البنوك وشاشة التلفاز؟

القصيدة تمثل صورة للوضع العربي المعاصـر، حيـث يصل الغضب بالشاعر إلى تصوير مأزق العربي الراهن في الحياة المتقدمة المعقدة الحالية. يقدم ذلك من خلال هذا الكائن القزم (الخازباز) (حشرة الحدائق).

ويكون السؤال ماذا يفعل هذا البدوي/ العربي في مواجهة العالم الحديث بإمكاناته الهائلة، وهو لا يملك سـوى بعـض الشعارات الجوفاء؟!

ولم ينس الشاعر أن يرصد هدم كل القيم، وانهيـار كـل المعايير "ما لم يكن سيصح صح" "مـا لـم يكـن سـيجوز جاز"....

يلاحظ في القصيدة – الطويلة – استعمال حرف الـزاي رويا لها، وهو حرف من حروف الصفير[1]، لأنهـا أعلـى وأوضح في السمع من غيرها، فكأن صرخة الشاعر لم تكن بالقصيدة وألفاظها وصورها فقط، إنما جسد لنا تلك الصرخة بصوت، مرتفع وذلك من خلال تخيره حرف الزاي السـاكنة المردوفة بالألف. وهكذا لعبت القافية دورا مهما فـي نقـل الشعور من المبدع إلى المتلقي.

وقد بلغ اهتمام حسن طلب بالقافية وتجويدها والعناية بهـا مبلغًا كبيرا، وذلك لكسر الرتابة التي قد تنشـأ فـي بعـض القصائد، حتى وصل به الأمر إلى اسـتخدام "لـزوم مـا لا يلزم"[2] وذلك في قصيدة "الجيم تجنح"[1] يقول فيها:

---

(١) حروف الصفير هي: (ص، س، ز) وذلك أن مجرى الهواء مـع هـذه الأصوات يضيق جدا عند النطق بها ولذلك أطلق عليها أصوات الصفير ووصفها سيبويه بأنها "أندي في السمع" الكتاب ٤٦٤/٤، وقال عنها ابـن الجزري "سميت بذلك لأن الصوت يخرج معها عند النطق بمـا يشـبه الصفير" التمهيد في علم التجويد ص ٢٥.

(٢) لزوم ما لا يلزم: هو أن يلتزم الشاعر قبل حرف الروي حرفًـا أو حرفين وربما ثلاثة أو يلتزم حركة مخصوصـة، انظـر، معجـم مصطلحات العروض والقافية، ص ٢٥ .

راجٍ رجاني

وراح يستوقفني

كأنني سمعته يهتف باسمي مرةً

كأنني سمعته ناجاني

كنت على مرتفعٍ

منقطعٍ

بين الشطوط قام

والخلجان

وتستمر قوافي القصيدة (أهاجاني/ اللاعجان/ هودجـان/ مجاني/ شجاني/...) يلاحظ أن القافية هنا لـم تلعـب دورا دلاليا هاما، إنما اقتصر دورها على الناحية الإيقاعية فقـط. ويمكن أن نعد من تلك القصائد – المتتابعة القوافي – قصائد: "فسيفساء" و"بنفسجة من مرسى مطروح"[(٢)]، و"زبرجدة إلـى بلقيس"، و"زبرجدة الغضـب"، و"الزبرجـدة المزدوجـة"[(٣)] و"توطئة"، و"ريبة"[(٤)] و"استضاءة"[(٥)].

---

(١) آية جيم ص ٥٩.

(٢) "سيرة البنفسج" ص ٧، ١٥.

(٣) "قصائد البنفسج والزبرجد" ص ١٥١، ١٧٥، ٢٠٥.

(٤) "وشم على نهدى فتاة" ص ١١، ١٦.

(٥) "لا نيل إلا النيل" ص ٧.

ويلاحظ، أنه في هذا اللون من ألوان القافية قد يظهر مـا يسمى "الإيطاء"[1] وخاصة في الديوان الأول وذلك مثل قوله:

كعيون أولاد الرجال الطيبين
ترنو فيهزمها الحياء، عيون أولاد الرجال الطيبين
ضوأت. غفت.
كعيون زنجي حزين
تفتر يهزمها الضياء عيون زنجي حزين

أو قوله:

عانقت المدى
لكنني مازال يهزمني الصداع
ويطن في رأسي صدى
صوت الكلاكسات، النكات، مكبرات الصوت
غنج المومسات
الآه في بطن الجياع
وأصيح أصرخ: آه يا رأسي الصداع
مازالت أربض خلف سور الحصن..
يا رأسي الصداع[1]

---

(١) الإيطاء: هو تكرار القافية لفظًا ومعنى، انظر معجم مصـطلحات العروض والقافية، ص ٣٦ .

يلاحظ تكرار القوافي في الأسطر الشعرية السـابقة، دون إضافة دلالية للنص وهذا يعد عيبا فنيا في القصيدة.

ثانيا: القافية المتناوبة:

وهى أكثر أنواع القوافي لدى الشـاعر. وفيهـا يتنـاوب حرفان أو أكثر مركز الصدارة – لحروف الروي – فتكسـر حدة الرتابة الإيقاعية. ومن تلك القصائد التي تظهر فيها هذه القافية، قصيدة "البنفسجة الخؤون"[٢] يقـ ـول:

تلك بنفسجة مخصوصه

رصدت لامرأةٍ كاذبةٍ

وعواطف منكوصه

وأنا لا أعرف:

هل أتركها تتفتح كاللوحةِ

أم تتواتر كالأقصوصه؟

تلك هي اللوحه!

---

(١) وشم على نهدى فتاة ص ٥١، ٥٤.

(٢) سيرة البنفسج ص ١٠٣.

شيطان خطار

خاف إطارٍ

يشهر في وجه الناظر قُبحه

وسمادير..

ولون يفصد فوق اللوحةِ قيحه

يلاحظ في المقطع السابق، تسابق أكثر من حرف للهيمنة على أحرف الروي. فترى كلا من (ص/ح) يتبادلان المجيء رويا للأسطر الشعرية السابقة، ومع كل منهما جاءت (هـاء) الوصل (*).

(*) الوصل: من حروف القافية، ويكون بالألف، والياء والهاء، سواكن يتبعن حرف الروي، فإذا كان الروي مضموما كان بعده الواو، وإذا كان مكسورا كان بعده الياء، وإذا كان مفتوحا كان بعده الألف أو الهاء، ويسمى موصولا لاتصاله بحرف الروي، ولا يقع إلاّ في القوافي المطلقة، انظر: معجم مصطلحات العروض، ص ٣٢١.

فالشاعر عند الحديث عن عواطفه وعن البنفسجة كان حرف الروي (ص)، وعندما تغيرت الدلالة، وتبدلت الصورة، وأصبح الحديث عن اللوحة المرسومة لتلك المرأة الكاذبة جاء حرف (ح). ومع أن الحرفين من حروف الهمس، فإن الشاعر أراد أن ينبه المتلقي بهزة إيقاعية كي يدرك النقلة الدلالية الموجودة بالأبيات، فلجأ لتغيير حرف الروي.

ويمكننا أن نعثر على العديد من أمثلة هذه القافية، في قصائد كثيرة، نذكر منها: "القصيدة البنفسجية"، "بنفسجة الغياب"، "بنفسجة إلى لميس" (١)..، "أولى الزبرجدات"، "زبرجدة إلى أمل دنقل"، "بعض الزبرجد"...(٢) "سوناتا الفوضى الزمكانية"(٣).

---

(١) "سيرة البنفسج" ص ١٧، ٣٩، ٤٧.

(٢) "قصائد البنفسج والزبرجد" ص ١٣٩، ١٦١، ١٩٥.

(٣) "أزل النار وأبد النور" ص ١١.

ثالثًا: القافية المقطعية:

هذه القافية، لا توجد إلاّ في القصائد المكونة مـن عـدة مقاطع، ويكون لكل مقطع قافية خاصة به، قد تتفـق معهـا بعض المقاطع الأخرى، وقد تختلف عنها. ومن القصائد التي تمثل هذه القافية، قصيدة "الزبرجدة الأساس"(٤) التي يقـول فيها:

يكاد أن يغلبني النعاس

أيتها السمراء يا واحدة القياس

أريد أن أكتب شعرا

قد يسوس..

لكن لا يساس

تلك هي القصيدة الأساس

أريد أن أكتب شعرا

هو لا يقالُ..

بل يقولْ

---

(٤) قصائد "البنفسج والزبرجد" ص ١٨٨.

تلك هي القصائد الأصولْ

أريد أن أكتب شعرا

هو لا يذاقُ..

بل يشم

تلك هي القصيدة الأم

فأدركيني قبل أن يغلبني النوم

يلاحظ تعدد القوافي في المقطع السابق، حيث إن القصيدة تقوم على نظام المقطوعات الشعرية. فتلاحظ ظهور الأحرف (س، ل، م) حروفًا لروي الأبيات. فالشاعر بصدد تعريف للقصيدة التي يتمنى كتابتها، تلك القصيدة (التي في رحم الغيب) تسوس، ولا تُساس، تقول ولا يقال لها، متبوعة لا تابعة، قائدة لا مقودة، فهي سؤال دائم متجدد، تشترك كل الحواس في الكشف عنها. هذه القصيدة التي يطمح الوصول إليها متجددة المعنى والإيقاع، لا تصيب المتلقي بالملل والضجر والرتابة الإيقاعية. على أن هذا المعنى لم يقله الشاعر صراحة في النص، إنما لمح إليه عندما غير القوافي من مقطع إلى آخر. ولذا نرى أن تغير قافية النص أسهم في بناء النص دلاليا، فضلا عن الإيقاع والموسيقى المتجددة.

ويمكننا أن نلمح أثر تغير القوافي "حسب المقاطع" وذلـك في قصائد أخرى للشاعر، منها: "هدية الوداع الأخير"، "أنا – أنت"، "وشم على نهود توحه"(١) "النيل ليس النيـل"، "نيـل السبعينيات يتحدث عن نفسـه"، "الحاكميـة للنيـل"(٢) "أزل النار"(٣).

رابعا: القافية المرسلة:

هي أقل أنواع القوافي وجودا في التجربة الإبداعية لـدى حسن طلب، وهو ما يؤكد حرص الشاعر واهتمامه بالناحيـة الإيقاعية في شعره.

ويلاحظ أن هذه القافية، لم تأت إلاّ في ديوانين فقط، همـا (آية جيم) حيث احتلت تلك القصائد نسبة ٦٠% من إجمـالي قصائد الديوان، كما وجدت تلك القافية في ديوان "أزل النـار في أبد النور" واحتلت نسبة ٢٨،٥% من إجمالي قصائد هذا الديوان.

---

(١) " وشم على نهدي فتاة " ص ٤٦، ٦١، ١٠٧.

(٢) " لا نيل إلا النيل " ص ٣٧، ٤٣، ٦١.

(٣) " أزل النار في أبد النور " ص ٤٩.

وتغيب القافية الواضحة في هـذين الـديوانين، لا يعنـي إهمال الناحية الإيقاعية. لكن نرى الشاعر يلجأ إلـى بعـض التشكيلات الفنية التي تظهر الإيقاع، دون رتابة أو ملل.

ومن ذلك – مثلا – قصيدة " أبد النور " (١) يقول فيها:

تعرج بي نجلاء
إلى الأفق الأعلى
فأشف
إلى أن أصبح شكلا
ليس يدوم
ولا يبلى
فهل العشق متاح
كي أعشق نجلاءَ
وأهلك
تخضع أعضائي لقوانين النيزك؟
أنا لم أفرح كالعشاقْ
أنا لم أعشق نجلاءَ
من العظم إلى الأوردةِ
ولم أتقلب في درجات الأشواقْ

---

(١) المصدر السابق ص ٧٧.

المتأمل في المقطع السابق – وغيره من مقاطع القصيدة – لا يلحظ قافية بارزة، أو حرف روي يمكن أن نتخذه قافيـة، إنما تسير القصيدة على الشكل السابق، والشاعر في القصيدة يتحدث عن محبوبته (نجلاء) التي عرجت بـه إلـى الأفـق الأعلى، فيصور حاله هناك.... وعلى الرغم من أن القصيدة تخلو من القافية، فإن ذلك لم يؤثر علـى إيقاعهـا، إذ لجـأ الشاعر إلى وسائل فنية خلقت لونًا من ألوان الإيقاع. من ذلك مثلا، التوازي الصوتي في كلمات (الأعلى/شكلا/ يبلي) وفي جملة (أنا لم أفرح/ أنا لم أعشق) (أهاك/ نيـزك) (العشـاق/ الأشواق) وكذلك تكرار لفظ العشق أكثر من مرة (العشـق/ أعشق/ أعشق/ العشاق)، وكذلك تكرار (نجلاء) ثلاث مرات في المقطع، فضلا عن اختيار الوزن الشـعري (المتـدارك) الملائم لسرعة النغم وانسيابه.

وعلى هذا فالشاعر، إن أخفي قافيتـه، فإنمـا يعوضـها بالإيقاع الداخلي واختيار الوزن الملائم.

وهو ما صنعه أيضا في ديوان آية جـيم، ففـي قصـيدة "الجيم ترجح" تعمد الشاعر إخفاء القافية، لأن التزامها يؤدي إلى الرتابة؛ ذلك لأنه أوجد إيقاعا داخليا صاخبا، نـتج عـن تكرار حرف الجيم الذي ورد فـي القصـيدة نحـو (٣١٢) ثلاثمائة واثنتي عشرة مرة، ولم يدخل في الإحصـاء الجـيم الثانية من الجيمات المضعفة، إذ عدتا جيما واحدة[١].

فلو التزم الشاعر القافية في القصيدة لأوجد مللا وضجرا وانصرافًا من جانب المتلقي، ولذا حاول تخفيف حدة الإيقاع، وذلك بإخفاء القافية.

بعد دراسة القافية في شعر حسن طلب يمكننا تسجيل عدة ملاحظات أهمها:

١- إن القافية بتوزيعاتها المعاصرة تلعب دورا كبيـرا في بنية القصيدة عند حسن طلب فهو لم يتخل عنها مطلقًا، إنما أولاها عناية كبيرة، ونوع من أشكالها.

(١) انظر: ماهية الشعر، قراءات في شعر حسن طلب، مقال د/ محمد حماسة عبد اللطيف ص ٢٢٤.

٢- لم يقتصر دور القافية على الناحية الإيقاعية الموسيقية فحسب، إنما دخلت النص، لكونها إحدى دواله التـي تسهم في إتمام المعنى، ونقل الأحاسيس للمتلقي.

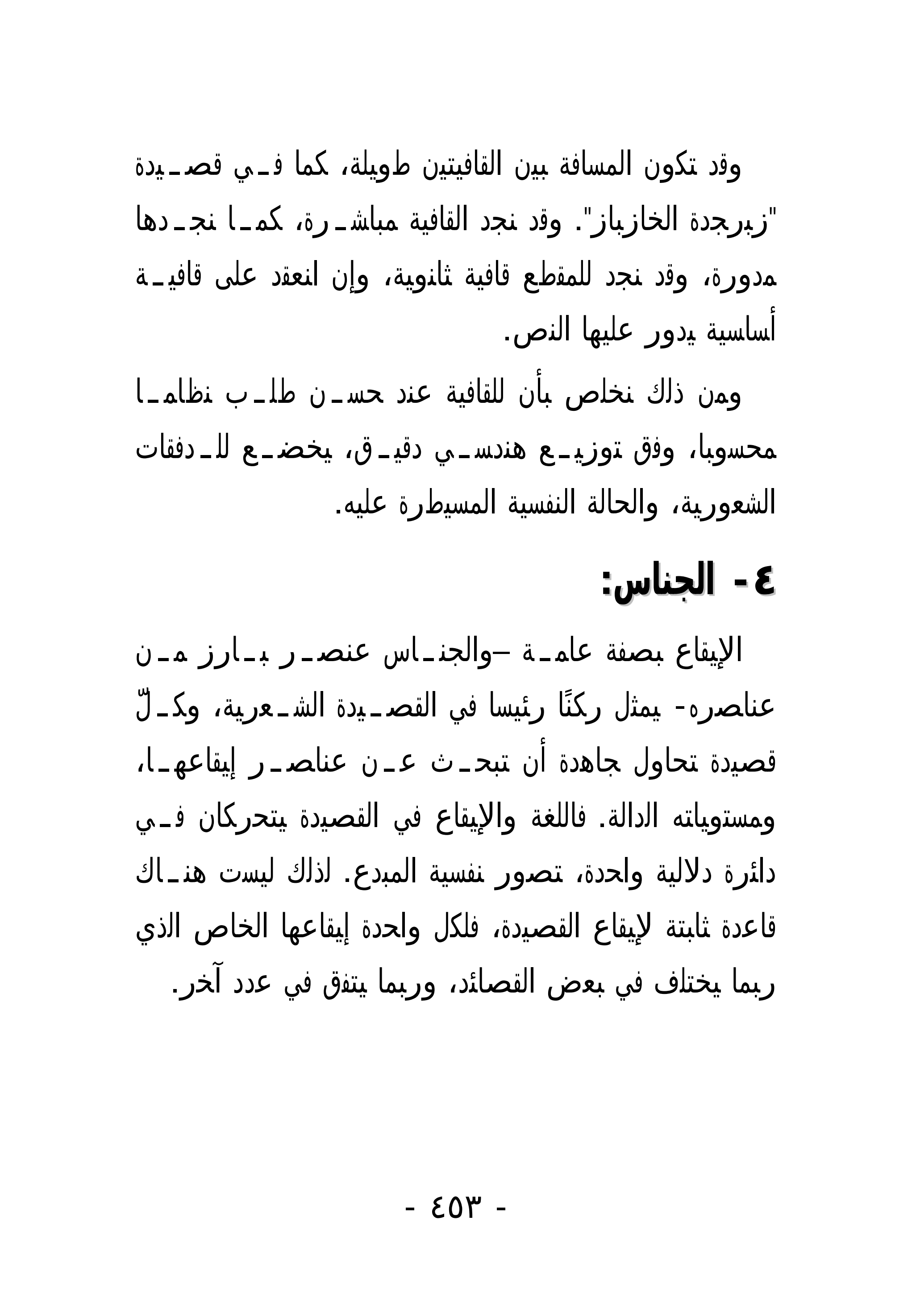
٣- اعتمد حسن طلب على أحرف الروي (المجهورة) شأنه في ذلك شأن معظـم الشـعراء، لمـا لهـذه الأحرف من وضوح سمعي.

٤- القافية تختلف من نص إلى آخر، بل تختلـف فـي النص الواحد، فنجد المسافة بين هذه وتلك قد تكون قصيرة مثل قوله:

ما عنوانكِ؟
ما اسمكِ؟
هل عزة؟ أم زينب؟
فيكون الحب قد اعذوذب!
ما عنوانكِ؟
ما اسمكِ؟
هل عبلة؟ أم ليلى؟
فيكون العمر قد احلو لي![1]

---

(١) قصائد البنفسج والزبرجد ص ١٨٦، ١٨٧.

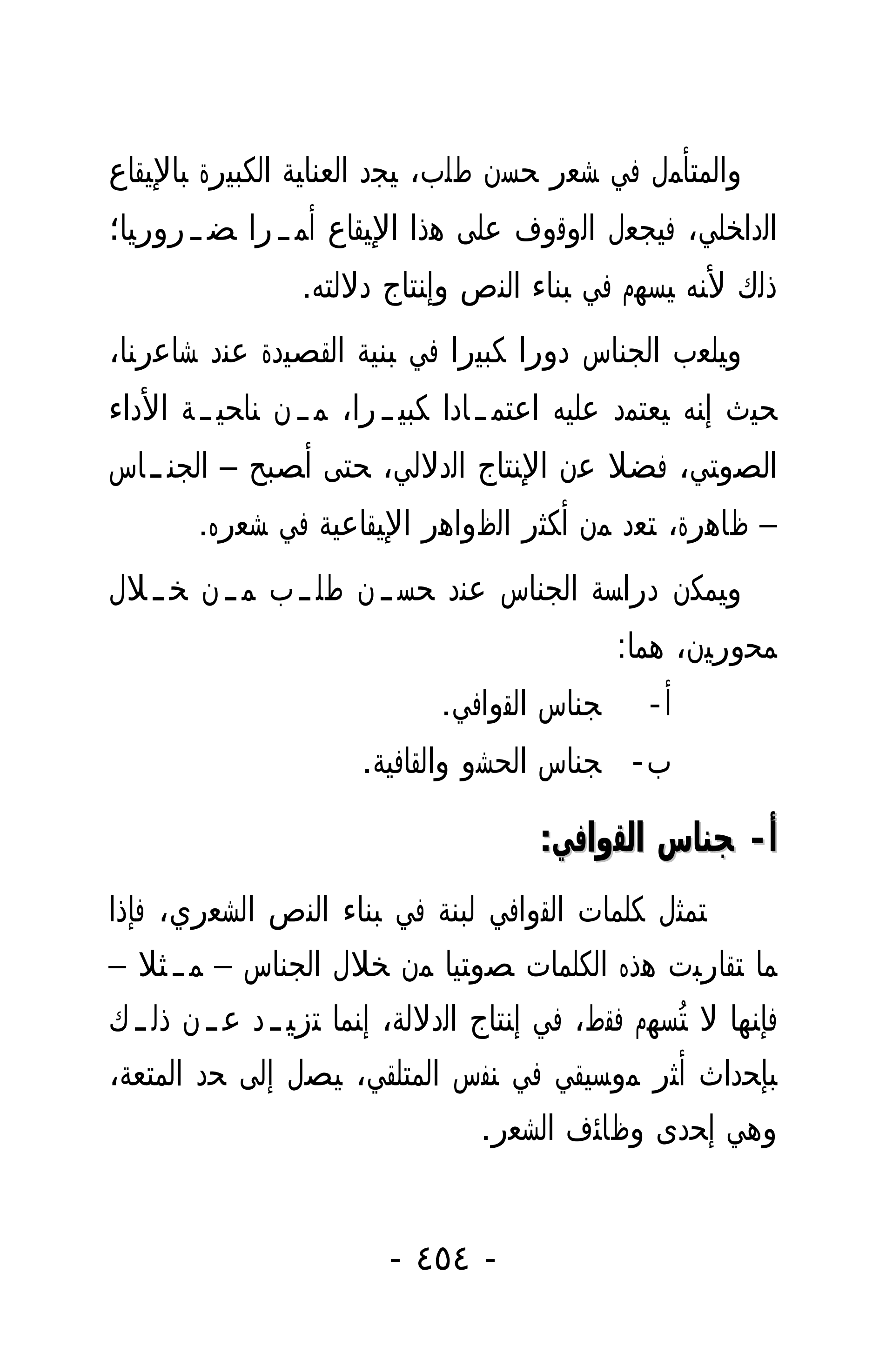


وقد تكون المسافة بين القافيتين طويلة، كما فـي قصـيدة "زبرجدة الخازباز". وقد نجد القافية مباشـرة، كمـا نجـدها مدورة، وقد نجد للمقطع قافية ثانوية، وإن انعقد على قافيـة أساسية يدور عليها النص.

ومن ذلك نخلص بأن للقافية عند حسـن طلـب نظامـا محسوبا، وفق توزيـع هندسـي دقيـق، يخضـع للـدفقات الشعورية، والحالة النفسية المسيطرة عليه.

٤- الجناس:

الإيقاع بصفة عامـة –والجنـاس عنصـر بـارز مـن عناصره- يمثل ركنًا رئيسا في القصـيدة الشـعرية، وكـلّ قصيدة تحاول جاهدة أن تبحـث عـن عناصـر إيقاعهـا، ومستوياته الدالة. فاللغة والإيقاع في القصيدة يتحركان فـي دائرة دلالية واحدة، تصور نفسية المبدع. لذلك ليست هنـاك قاعدة ثابتة لإيقاع القصيدة، فلكل واحدة إيقاعها الخاص الذي ربما يختلف في بعض القصائد، وربما يتفق في عدد آخر.



والمتأمل في شعر حسن طلب، يجد العناية الكبيرة بالإيقاع الداخلي، فيجعل الوقوف على هذا الإيقاع أمـرا ضـروريا؛ ذلك لأنه يسهم في بناء النص وإنتاج دلالته.

ويلعب الجناس دورا كبيرا في بنية القصيدة عند شاعرنا، حيث إنه يعتمد عليه اعتمـادا كبيـرا، مـن ناحيـة الأداء الصوتي، فضلا عن الإنتاج الدلالي، حتى أصبح – الجنـاس – ظاهرة، تعد من أكثر الظواهر الإيقاعية في شعره.

ويمكن دراسة الجناس عند حسـن طلـب مـن خـلال محورين، هما:

أ- جناس القوافي.

ب- جناس الحشو والقافية.

أ- جناس القوافي:

تمثل كلمات القوافي لبنة في بناء النص الشعري، فإذا ما تقاربت هذه الكلمات صوتيا من خلال الجناس – مـثلا – فإنها لا تُسهم فقط، في إنتاج الدلالة، إنما تزيـد عـن ذلـك بإحداث أثر موسيقي في نفس المتلقي، يصل إلى حد المتعة، وهي إحدى وظائف الشعر.

ويمثل جناس القوافي، من خلال كلمات القـوافي أكثـر أشكال الجناس لدى الشاعر، إذ قلما نجد قصيدة تخلو من هذا النوع، وهذا يعطى إشارة إلى اهتمـام الشـاعر بقصـيدته وتجويدها، ومن ذلك قوله في "القصيدة البنفسجية"(١):

فتمثلتُ وقلت ألاّ:

ما كلّ حبيب أمسك بعد استرسالٍ

سالٍ

وتساءلت: لمن أشكو في حلي أو ترحالي

حالي؟

فالشاعر، كما هو واضح في المقطع السابق مولع بالتتابع الصوتي، والتجانس اللفظي الذي أضفي إيقاعا ثريـا علـى النص، من خلال التجاور الصوتي، بين (استرسال) بمعنـى الاستمرار، و(سال) من السلو والفراق، وكذلك بين (ترحالي) من الرحيل والرحلة، و(حالي) أي شئوني وأحوالي. ولاشـك في أن هذا التتابع الصوتي يوضح رؤية الشـاعر، ويظهـر اهتمامه بجمله الشعرية لخلق الإيقاع الموسيقي البارز.

---

(١) سيرة البنفسج ص٢١.

ومن ذلك أيضا قوله فـي القصـيدة نفسـها (القصـيدة البنفسجية):

وتهللتُ.. فيا لي من غِرٍ صدقتُ خيالي

يالي

وتعللتُ... وقلت ألا

ما كل حبيب قصر عن رد مقالٍ.. قال

وفي القصيدة نفسها يقول:

وتماثلتُ وقلت.. ألا

كل بعيد ينعكس على مرآةٍ

آتٍ

وتفاءلتُ وقلت.. سأُغرق في نهر ملذاتي

ذاتي

ولا شك في أن التشكيل البديعي لهذه القوافي يقترب مـن التشكيل البديعي الذي عرفته الموشحات في الأندلس، ومـن أمثلة ذلك قول ابن حزمون (ت بعد٦١٤هـ):

يهيج وجدي إذا الأنام ناموا

قوم إذا عسعس الظلام لاموا

وما به هام مستهام هاموا

فقل لعين بلا هجود جودي [1]

ومن جناس القوافي عند حسن طلب أيضا قوله:

يكاد أن يغلبني الوسن

أيتها السمراء.. يا أحلى الورى

يا من جمعت لي زبرجد المدن

إلى بنفسج القُرى

جئتك ضيفًا طارئًا

فما هو القِرى؟[2]

---

(١) انظر: مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح ص ١٣٨.

(٢) قصائد البنفسج والزبرجد ص ١٨٦.

يبدأ الشاعر المقطع بغيبوبة النعاس والنوم، لتبدأ معركته مع الصحو، وذلك من خلال (النداء) أيتها السمراء، ويا أحلى الورى، ويتحول الصحو، إلى يقظة حقيقية من خلال (يا من جمعت لي زبرجد المدن إلى..) ثم تنتهي الدائرة الدلالية عند المجيء والسؤال. يلاحظ الجناس بين (القُرى/القِرى) الذي يدل على أن كلّ ما قدمه من بنفسج وزبرجد هو عملية (قِرى) مع ملاحظة أن الاستفهام في السطر الأخير، لا يعنى التساؤل، بمعنى أن الاستفهام هنا دعوة غير مباشرة للاتصال، إذ إن الحياة في القُرى، تستتبع القِرى فالتتابع الصوتي يفيد معنى الملازمة بينهما وعدم انفصالهما.

يمكننا أن نجد ذلك اللون من الجناس اللفظي في معظم قصائد الشاعر، مثل قصيدة "الزبرجدة الأساس"، "بعض الزبرجد"، "الزبرجدة المزدوجة"، "زبرجدة الخازباز"[1].

(١) المصدر السابق، ص ٨١، ١٩٣، ٢٠٣، ٢٠٩.

أ- جناس الحشو والقافية:

ويمثل هذا اللون من الجناس مساحة كبيرة على خارطـة الإبداع الشعري لدى الشاعر، ويتضح ذلك من خلال قوله في قصيدة "ضد البنفسج"(١):

شبهتك بالدول العربيه

وهتفت: أأيتها الدولُ

في الليل الحالكِ من أوحى لكِ

أن تدعي أو حالك تفسد حَالكِ؟

ما لك طيشك طال.. وعرشكِ مالَ

وجيشك ليس يقاتل.. بل يقتتلُ

ولغير سويدائك سهمك لا يصلُ؟!

فلئن كانت أقوالك أقوى لك

أو أعمالكِ أعمى لكِ

فليبرأ منك الآتون ويلعنك الأُوَل

---

(١) سيرة البنفسج ص ٩٧.

يلاحظ أن بنية الجناس، في المقطع مكثفة إلى درجة كبيرة، وهى موزعة على كلمات الحشو مع القافية، وذلك في (الحالك/أوحى لك)، (أوحالك/حالك)،(طال/مال)،(أقوالك/أقوى لك)، (أعمالك/ أعمى لك). فالشاعر في هذه الكثافة الإيقاعية البارزة، أراد أن يلقي برمزه الأثير (البنفسج) إلى الهاوية، فلم يجد هاوية أعمق من الدول العربية، بأوحالها التي نتجت عن أعمالها، فكانت النتيجة (أعمى لك). ويلاحظ أن الجناس في المقطع منح المتلقي إحساسا بالدفقة الشعورية المفعمة بالضيق والتأزم والملل من الأوضاع العربية المتردية حالكة السواد، فإذا كان الليل بسواده ووحشته هو الموحى لتلك الدول، فبماذا يكون الإيحاء، وماذا ننتظر من هذا الوحي...؟!.

ويلاحظ أن الجناس في المقطع السابق – نظرا لتقاربه الشديد – جعل المتلقي أمام هزات متتالية، وجعله حريصا على متابعة المبدع متابعة دقيقة، حتى لا يفلت المعنى من ذهنه، ولا تفلت الصورة من بين يديه، فضلا عن الناحية الموسيقية التي استمتع بها المتلقي.

ويمكننا أيضا متابعة هذه الألوان من الجناس، من خـلال قصيدة "زبرجدة إلى أمل دنقل"[1] التي يقول فيها:

١- قال: فض.. قيل فاض.

٢- وجري السيل بالويل.

حتى إذا طمر البرلمان

وأغرق دار الحكومةِ

واللافتات الطوال العراض

٣- قال: غِض، قيل غاض.

في المقطع العديد من التوازيـات الصـوتية والجنـاس، فالبيت الأول يتشابه صوتيا مع البيت الثالث. وبالبيت الثاني، يتشابه كلّ من (السيل والويل). كل هذه المتشابهات الصوتية والتجانس اللفظي، أسهم في بناء الـنص الشـعري دلاليـا وإيقاعيا. ويمكننا أن نلحظ ذلك في العديد من القصائد منها " زبرجدة إلى لميس"، "النيل لـيس النيـل"، "فسيفسـاء"، "أزل النار" وغيرها.

(١) قصائد البنفسج والزبرجد ص ١٦٣.

ونلاحظ أن اهتمام الشاعر بالناحية الصوتية (ربما) يؤثر على اللفظ من الناحية الدلالية، نظرا للإغراق في التشـكيل اللغوي، حدث ذلك خاصة في ديوانه "آية جيم" وذلـك فـي معظم قصائد الديوان، مثال ذلك قوله:

جيم

وأجيام

ولا عجب

جيم اللازوجة

جاورتْ

جيم الجنابة أنجبتْ

جيم التجهمِ أنتجت

جيم الجحود

فتخجخجتْ(*) جيم الخجى (*)

(*) الخجخجة: كناية عن النكاح، وهي سرعة الإناخة والحلول، والخجخـج: الأحمق وخجخج الرجل: لم يبد ما في نفسه، اللسان (خجخج).

(*) الخجا: القذارة واللؤم، والجمع خجي، وقيل خجي برجلـه: نسـف التراب في مشيه، اللسان (خجا).

وتجشّأت(*) جيم الشجا

وتجعدت جيم الجلود

كل الجيوم تجيمت

فتجيموا كتجيمي

فتجيم المتجيمين

تجيم مستجيم(١)

فالشاعر في هذا المقطع – والديوان كله – أجهد نفسه في تصيد الكلمات "الجيمية"، وهي قدرة لغوية بارعة تدل على مهارة في توليد الحرف وتوزيعه توزيعا هندسيا، وقد انساب الشاعر وراء التتابع الصوتي، دون النظر إلى الجانب الدلالي، وهو الشطر الآخر من الناحية الشعرية. والشاعر في هذا الديوان يذكرنا بالألاعيب اللغوية والصناعة اللفظية الذي شهدها أدبنا العربي في العصر المملوكي، وهو ما أشار

(*) جشأ القوم: خرجوا من بلد إلى بلد آخر، وجشؤوا: نهضوا من أرض لأرض، والجشْأة: هبوب الريح عند الفجر، وجشأت: صوت تخرجه الغنم من حلوقها، وتجشأ: أصدر صوتًا يفيد امتلاء البطن بالطعام. ولعله هو المعنى المقصود في القصيدة. اللسان (جشأ).

(١) آية جيم، ص ٨٤.

إليه بعض النقاد في قوله: "وحسن طلب مفتون بسحر صنعته الشعرية، مسلوب الإرادة أمامها، ورغم أنها صنعة بـاهرة، فإنها تؤدي إلى الوقوع في عالم من الشكلية تفقـده التلقائيـة والبراءة والطفولة والفطرة الفنية المتدفقة"[(١)].

ويلاحظ أن الخطاب الشعري في مثل هذه النماذج، يجعل المسافة واسعة بين الشاعر من جهة، والمتلقي من جهة ثانية، الأمر الذي يترتب عليه بعض النفور، وعـدم التقبـل لهـذا الشكل المستحدث، وتلك الألفاظ المهجـورة، إضـافة إلـى إغراقه في الإيقاعية التي تصل إلى حـد الصـخب، نتيجـة تكرار حرف معين، وهو ما أكده بعض النقاد حيث قال: "إن هذه الشاعرية التي يمثلها طلب سوف يظـل بينهـا وبـين جماهير الشعر الكبيرة سور من الأسمنت والحديد والأحجار والصخور، فلا يستطيع أن يدخل عالمه الشعري إلاّ الخاصة، ولو كسر الشاعر هذا السور، بتقليل اعتماده علـى التعقيـد الشكلي لقصائده لتدفق نهره الفني، وروى أرضـا واسـعة، وأنبتت زهورا كثيرةً"[(٢)].

---

(١) رجاء النقاش، ماهية الشعر، ص ١٣٥. ويمكننا القول: إن الشكلية لا تفقد التلقائية بقدر ما تفقد ترابط المعاني ومعقولية الفكرة.

(٢) المرجع السابق ن-ص.

غير أن هناك نقادا آخرين يحتفون بهذا اللون الشـعري، ويطلقون عليه "الأرابيسك" الذي يقترح حلـة خاصـة عبـر تكرار عدد من الوحدات المتجانسة والمتطابقة لتكوين نماذج كلية تشير إلى ذاتها فيما تسعى إلى وظائفها الجمالية في قلب الحياة الخارجية، ومن ثم فإنه يقع في منطقة الأعراف بـين التعبيـر والتجريد(١).

وبعيدا عن مدح هذه التجربة، أو انتقادها، فإنهـا تجربـة شعرية تمثل مغامرة، كما تمثل تجديدا على شـكل القصـيدة المعاصرة، مع ملاحظة أن المغامرة بكلّ معانيها هى جـزء من التجربة الإبداعية، وقد غادر الشـاعر هـذه المغـامرة اللغوية في أعماله الشعرية التي صدرت بعد هذا الديوان.

---

(١) انظر: د. صلاح فضل، "أساليب الشعرية المعاصـرة" ص ٤٥٧ وما بعدها.

٤- التكرار:

تمثل بنية التكرار واحدة من الظواهر اللغوية التي نجدها في الألفاظ والتراكيب، وتعمل على المستوي الصوتي كعملها على المستوى الدلالي. وقد اعتمد شعراء الحداثة على هـذه البنية بخواصها الإيقاعية، ذلك أن الإيقاع المتمثل في الوزن والقافية لم يعد يحتمل مزيدا من التعديل، فلم يبق إلاّ التوجـه الداخلي وزيادة فعاليته، لتوليد إيقاعات إضافية، لا تقل عمـا هو كائن في الإيقاع القديم (الوزن/ القافية)[١].

وتعد بنية التكرار من البنى الأساسية في نسـيج الإيقـاع الشعري لحسن طلب فقد تعددت لديه أشكال التكرار.

ويمكننا دراسة هذا اللون الفني، من خلال عدة محـاور، أهمها:

أ- تكرار الحرف.
ب- تكرار الكلمة (اللفظ).
ج- تكرار الجملة.
د- تكرار المقطع.[٢]
ه- تكرار البناء والتركيب.

---

(١) انظر: د. محمد عبد المطلب " تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات " ص ٧٩.

(٢) المقصود بالمقطع هو عدد من الأسطر الشعرية المكررة أكثر من مرة في القصيدة الواحدة.

أ- تكرار الحرف:

يعد تكرار الحرف أكثر بنى التكرار ترددا في شعر حسن طلب. فقد أولع الشاعر بالصورة الصوتية للحرف، وما يحدثه من إيقاع، مع تغير في الدلالة. فنراه قد أفرد ديوانًا لحرف الجيم، وقد أحصى بعض النقاد معدل تكرار حرف الجيم في قصيدة واحدة، من هذا الديوان، وهى قصيدة " الجيم ترجح " وانتهى إلى أنه لم تكد تخلو كلمة من كلمات القصيدة من حرف الجيم الذي تكرر نحو (٣١٢) مرة (ثلاثمائة واثنتي عشرة مرة)، مع ملاحظة أن هذا الإحصاء لم تدخل فيه الجيم الثانية من الجيمات المضعفة، فقد عدتا كل منهما جيما واحدة[(١)]. وما قيل في هذه القصيدة يقال في باقي قصائد الديوان، فلو جئنا إلى قصيدة "الجيم تجرح" وهى أصغر قصائد الديوان، وعلمنا أن عدد كلماتها يقترب من المائة كلمة. ومع هذا فقد تكرر حرف الجيم بها نحو (٧٦) مرة. ومن ذلك قوله في قصيدة " الجيم تجرح "[(٢)].

---

(١) انظر: د. محمد حماسة عبد اللطيف، ماهية الشعر، ص ٢٢٤.

(٢) آية جيم، ص ٩٦.

فالجيم معجبة إذا نجحت

ومرجفة إذا رجحت

ومفجعة إذا جنحت

ومجحفة إذا جمحت

ومجرمة إذا جرحت

لأن الجيم جيم الجدع

ويبدو أن صداقة الشاعر للإيقاع الصوتي صداقة حميمة، وخاصة حرف (الجيم) وذلك لأننا نجد هيمنة لهـذا الحـرف على ديوان آخر وهو "زمان الزبرجد" إذ ورد هذا الحـرف نحو (٣٥٠) مرة (ثلاثمائة وخمسين مرة). وإذا كانت قصائد الديوان، تسع قصائد، فإن معدل التردد، يبلغ تسعا وثلاثـين مرة تقريبا للنص الواحد، وهو ما يشي بأهمية هذا الحـرف في إحداث نغمة صوتية مميزة لها دورها في إنتاج الشـعرية لدى الشاعر[(١)].

(١) انظر: د. محمد عبد المطلب، مرجع سابق ص ٨٠.

ثمة تكرار آخر للحرف، فالشاعر يعمد إلى تخير الكلمـة الموحية دلاليا وصوتيا عن الحالة الشعورية له، فنراه يستخدم الكلمة الرباعية المضعفة (يتماثل الحرف الأول مع الثالـث، والثاني مع الرابع)[1] أو يلجأ إلى مفردات يتكـرر حرفـان متماثلان فيها. وقد ورد هذا البناء في ديوان "زمان الزبرجد" نحو (٨٥) مرة أي بمعدل (٩) مفردات للـنص الواحـد[2]. ومن ذلك قوله في قصيدة "زبرجدة من أجل بلقيس"[3] تلـك المرأة التي ماتت تحت الأنقاض في بيروت أثنـاء الحـرب الأهلية فيقول:

الوقت حان لكي يعرف الناس

آخر ما هسهست به بلقيس

هل أخبرتك بعنوان بعض الجناة؟

---

(١) قمت بإحصاء هذه الكلمات في ديوان "أزل النار في أبـد النـور" نموذجا فوجدتها نحو ١٨ كلمة، وإذا علمنا بأن عدد قصائد الديوان تبلغ تسع قصائد، فيصبح نصيب القصيدة الواحدة نحو كلمتين مـن هذا النوع المضعف.

(٢) د. محمد عبد المطلب، المرجع السابق، ص ٨١.

(٣) قصائد البنفسج والزبرجد، ص ١٥٤.

يلاحظ استعمال الشاعر للفعل (هسهس) وكأن الأنقـاض الجاثمة فوق صدرها جعلت صـوتها هسيسـا قريـب مـن الصمت، لم يستطع الخروج إلى عالم الواقـع، وكـأن سـر بلقيس قد مات معها، فنلاحظ أن اختيار الشاعر للفعل جـاء موفقًا في تصوير اللحظة تصويرا دقيقًا، فضلا عن إيقاعيـة هذا اللفظ.

ويمكننا – أيضا – ملاحظة إيقاع الحرف/ الصوت، مـن خلال المقطع التالي[1]:

أيتها السمراء الضائعة الملمح

في هذا الزمن المحزن

ما عنوانكِ؟

ما اسمكِ؟

هل وردة؟ أم سوسن؟

فيكون الشعر قد احسوسن!

---

(١) المصدر السابق، ص ١٩٠.

يلاحظ أنه في المقطع قد تم استدعاء المتلقي الأول للنص (السمراء/القصيدة) من خلال النداء، ثم تم استحضارها في السطرين الثالث والرابع من طريق (كاف) الخطاب، ثم تغيب في السطر الخامس، ليحل محلها رمزان هما (وردة/ سوسن). ومع الغياب يصل الشاعر إلى النشوة من خلال البناء التكراري في (سوسن/ احسوسن)؛ إذ إنه من سمات الشعر الغنائية وتجانس الألفاظ، وهو ما حققه الشاعر لنا بالفعل.

ب- تكرار الكلمة:

من أشكال التكرار-المتعددة- لدى حسن طلب، تكرار الكلمة الواحدة، وقد تكون الكلمتان متجاورتين، وقد تتباعد المسافة بينهما، مع ملاحظة أن الكلمة الثانية تضيف هوامش دلالية إلى الأولى وتجعلها أكثر عمقًا، وأقوى تأثيرا، مثال ذلك قصيدة "تداعيات"[(١)]:

أتوجع حتى يتقيأ جلدي العرق البارد

وأعود لأضحك حتى ينفطر الوجدان

---

(١) أزل النار في أبد النور، ص ٩٠.

وحتى يباد الإحساس الإحساس

وأظل أنادي

أستنجد

لكن الناس

تمضي لا تأبه بي

في هذا المقطع توالدت الأوجاع لدى الشاعر، وأفرخت ألما، ووصل الألم إلى ذروته، فتوجع حتى تقيأ جلده عرقًا باردا، ففقد الشعور، وبدأت مرحلة اللاوعي فكان الضحك.

يلاحظ بالمقطع تكرار كلمة (الإحساس) مرتين فالكلمة الثانية لم تكن تأكيدا للأولى فقط، ولم تأت للإيقاع أو القافية فقط، إنما كانت دلالتها أن ألمه لا نهاية له ولا يحده حد، ولذا راح يستغيث بالناس، ويستنجد بهم، وهم لا يأبهون. ويمكننا أيضا ملاحظة هذا التكرار في قوله:

أعرف أنكِ بر أمانٍ

يرسو زورق حلمي فيه

حين تصير الزوبعة الثلجيةُ:

زبدا

يطفو فوق رؤوس الموج

يواري غليان القاع عن الأبصار

ويعلو

يعلو

يعلو

يعلو

زورق حلمي الآن يغوص[(١)]

فالشاعر في المقطع السابق يكرر كلمـة (يعلـو) أربـع مرات، وتكرار الكلمة على هذا النحو أفاد مدى العلو الـذي وصل إليه الزورق (الأحلام)، ومدى بعده عن تلك الزوابـع التي قد تحدث، وإذا حدثت لن تستطيع الوصول إليه.

وينبغي القول إن تكرار الكلمة لدى الشاعر، جـاء علـى أشكال عدة، نذكر منها ما يسمى بالترديد، في مثل قوله:

أبيض ما تجيء الجيم إن جهرت

وأجهر ما تجيء الجيم إن رهجت

---

(١) المصدر السابق ص ٣٣.

وأرهج ما تجيء الجيم إن هجرت

وأهجر ما تجيء إذ تجنبت المجيء[1]

أو قوله:

والجيم جيم الجذر

جذر الجهر

جهر الهجر

هجر الجزر

جزر الزجر[2]

ومن ألوان تكرار الكلمة – أيضا – مـا يمكـن تسـميته بالتكرار العكسي، وهو ترتيب الكلمات بشكل يغاير الشـكل الأول، ويهدف بذلك تقوية الدلالة، وثراء الإيقاع ومن ذلـك قوله:

عن عنبي ردى خيالكِ

أني سوف بأكثرك أرد أقالكِ

---

(١) آية جيم، ص ١٢.

(٢)المصدر السابق، ص ١٨.

وبهتانك.. منَهاكِ

ويلي منك

ومني وياكِ

....

من لي بكِ.. بي من اكِ؟[1]

الشاعر يصور الصراع النفسي بينه وبين المرأة (الرمز) في الاتصال بها، أو الانفصال عنها، فهو في مرحلة مجاهدة نفسية بين نقيضين، ولهذا كان التكرار العكسي (ويلي منـك/ ومني وياك) الذي صور لنا هذا التناقض.

ومن ألوان تكرار الكلمة – أيضا- ما يسمى بـ"رد العجز على الصدر "، وهو تكرار المفردة الواحدة، مـرة فـي أول السطر، والأخرى في نهايته، وكأنها إطار أو حلقة تدور فيها التجربة الشعرية، ومن ذلك قوله:

فأين وجهك الوضيء

يهل دوني

(١) سيرة البنفسج، ص ٨.

ويريني مثلما كان يريني؟[1]

وكذلك قوله:

وصل الخطاب

ووصلت أنت..

فيالوقت فر من وقتٍ![2]

لاشك في أن هذا التكرار، يسهم في إنتاج الدلالة الشعرية للنص، ويثري العمل الإبداعي بإيقاع مميز، ويكسر الرتابة والملل، ويعطى المتعة للمتلقي.

وكذلك من ألوان التكرار – تكرار الكلمة – الموجود في تجربة الشاعر، تكرار المفردة الواحدة، ولكنها ليست بنفس الصورة والهيئة، إنما تأخذ أشكالا وأنماطًا أخرى، فيمكن تسميته "تكرار اشتقاقي" مثال ذلك قصيدة "زبرجدة إلى أمل دنقل"[3] التي يقول فيها:

سأصطفي بعض الشذى المتاحِ

---

(١) سيرة البنفسج، ص ٩٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٢.

(٣) قصائد البنفسج والزبرجد، ص ١٦٢.

والزنابق المتيحه

وأكتفي بهذه الأيقونة الفصيحه

يلاحظ أن إيقاع المقطع، نتج عن التلاعب الاشتقاقي بـين (المتاح/ المتيحـة) فضـلا عـن القافيـة بـين (المتيحـة/ الفصيحة)... ثم يكررهذا اللون من التكرار مرة أخرى فـي نفس القصيدة، بقوله:

قال: فِض

قيل: فاض

*****

قال: غِض

قيل: غاض

ثم يتحدث في المقطع التالي عن جوهر القصيدة، وماهية الشعر فيقول، مستعملا نفس الأداة الفنية، إيماء منه إلـى أن من جوهر القصيدة تحقيق الإيقاع المميز.

إنه كالزبرجد في الرونق المحضِ

أو كالبنفسج في الروضِ

هو الرياضةُ

والمستراض

يلاحظ أن هذا اللـون مـن التكـرار، يحقـق الغنائيـة الموسيقية، ويكسر الرتابة لدى المتلقي، ومن ذلك – أيضا - قصيدة "زبرجدة الغضب"[1] يقول:

هن..

ويهون..

وهان

دع عنك الشعر، وقلْ

إن الكلمات هوان

في المقطع السابق حقق الشاعر الإيقاع السريع، والغنـاء المطرب، وذلك بفضل التكرار الاشتقاقي للفعل(هان).

ويلاحظ أن هذا اللون التكراري، يوجد بكثرة في شـعر طلب، مثل قصائد: "الزبرجدة المزدوجة" "زبرجدة الخازباز" "ميتافيزيقا البنفسج" "بنفسجة للوطن" "بنفسجة إلى لميس"[2]... وغيرها.

---

(١) المصدر السابق، ص ١٧٥.

(٢) انظر: قصائد البنفسج والزبرجد، ص ٢٠٣، ٢١١ وسيرة البنفسج، ص ٧٣، ٥٥، ٤٧.

ج- تكرار الجملة:

من أشكال التكرار الموجودة في شـعر طلـب، تكـرار الجملة، فالشاعر يرتكز على جملة معينة، منها تبـدأ الدفقـة الشعورية وإليها تنتهي تلك الدفقة، وهذه الجملة تمثل المحور المركزي للقصيدة. مثال ذلك قصيدة " نيل السبعينيات يتحدث عن نفسه "، وفيها يتحدث الشاعر عن فترة من الفترات التي مرت بها مصر، فكُممتْ الأفـواه، وصـودرت الحريـات، وانقلبت الأوضاع، وتبدلت الأحوال، وسادت الطبقات الدنيا، وتدنت الطبقة العليا. وتحتوي القصيدة علـى عـدة مقـاطع وأشكال فنية، من هذه المقاطع، أربعة تشـترك فـي جملـة واحدة، وطريقة بناء واحدة أيضا.

ويمكننا إيراد مقطعين منهما، يقول:[(١)]

في الزمن النحس

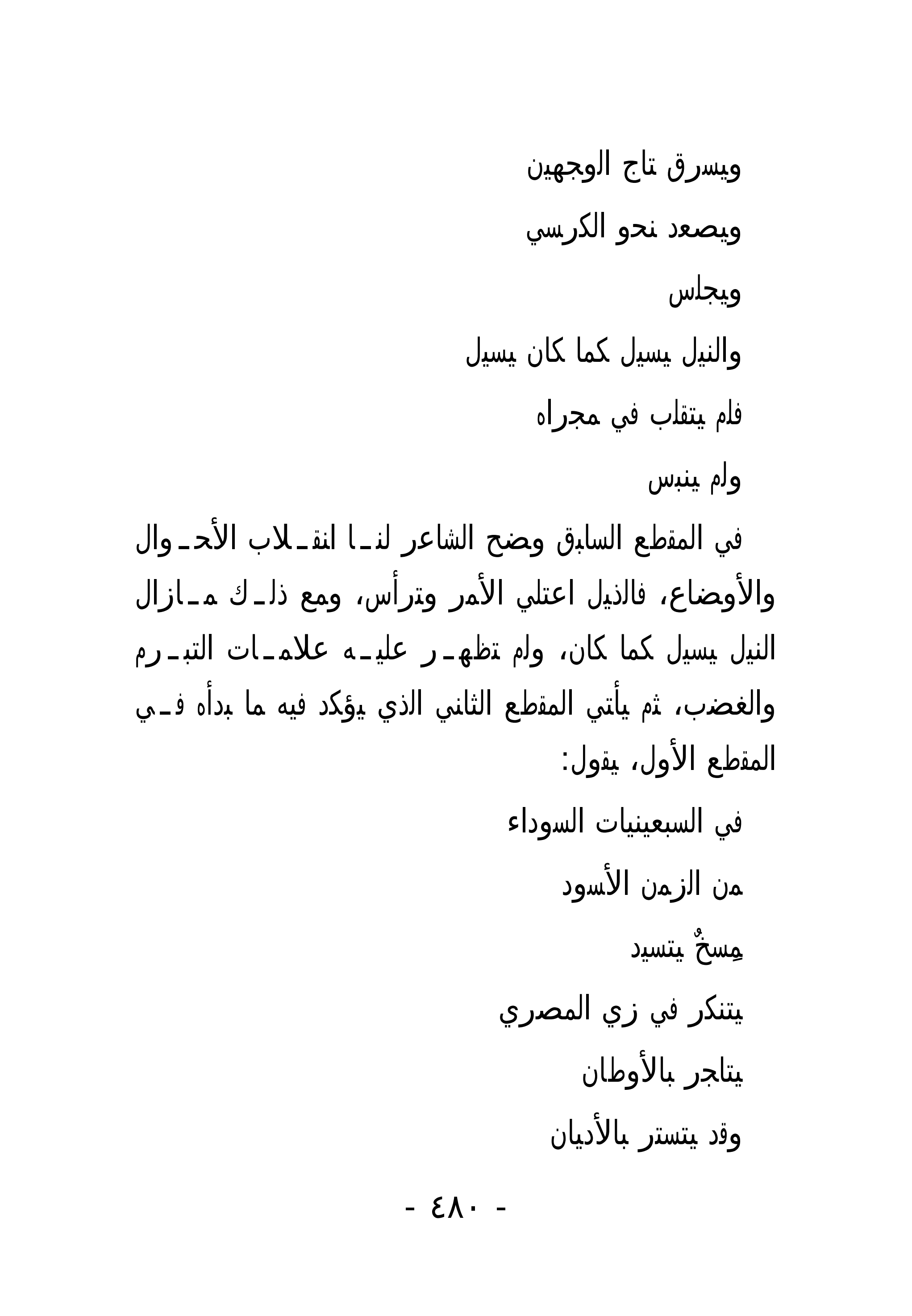
من السبعينيات الأنحس

نيل يترأس

يتسال بين الوقتين

---

(١) لا نيل إلا النيل، ص ٤٤.



ويسرق تاج الوجهين

ويصعد نحو الكرسي

ويجلس

والنيل يسيل كما كان يسيل

فلم يتقلب في مجراه

ولم ينبس

في المقطع السابق وضح الشاعر لنـا انقـلاب الأحـوال والأوضاع، فالذيل اعتلي الأمر وترأس، ومع ذلـك مـازال النيل يسيل كما كان، ولم تظهـر عليـه علامـات التبـرم والغضب، ثم يأتي المقطع الثاني الذي يؤكد فيه ما بدأه فـي المقطع الأول، يقول:

في السبعينيات السوداء

من الزمن الأسود

مِسخٌ يتسيد

يتنكر في زي المصري

يتاجر بالأوطان

وقد يتستر بالأديان

يصوم ويسجد

والنيل يسيل كما كان يسيل

فلم يتقلب في مجراه

ولم يتمرد

ويسير الشاعر في المقطعين الثالث والرابع على هذا الشكل الفني، الحديث عن الأوضاع المقلوبة والأحوال المتغيرة، ثم الانتهاء بجملة (والنيل يسيل كما كان يسيلُ، فلم يتقلب في مجراه، ولم ينبس/ يتمرد/ يتقزز/ يتذمر). فالشاعر يصف لنا حال الشعب الخاضع والخانع والقابع تحت الظلم، وهو مسلوب الإرادة في سلبية لهذا الطغيان، يقف مكانه ثابتًا لا يحرك ساكنًا، على حين أن الأحوال والأحداث أمامه متغيرة، فالنيل/ الشعب لم يتقلب في مجراه ولم يتمرد أو حتى يتذمر.....!!!

فالشاعر حقق من طريق التكرار ما يريده على المستويين الصوتي والدلالي، فجاءت رسالته التي أوحت لنا بسلبية الشعب وثباته وتحجره، في الوقت نفسه حققت لنا مدى الشعور بالإحباط فضلا عن سخرية الشاعر التي تبدو من خلال القصيدة.

كذلك من نماذج تكرار الجملة، قصيدة "أميرة شط الخرافة" حيث ركّز الشاعر في المقطع الرابع منها على جملة "ووجهك مازال مستعصيا" التي كررها ثلاث مرات والتي توحي بمدى اليأس والقنوط الذي أصاب الشاعر، بسبب عدم التحامه بالكون من خلال وجهها. وتكرار الجملة أفاد محاولات الشاعر المتكررة في الالتحام ولكن لا فائدة من تلك المحاولات فمازالت تتأبى عليه، وتعرض عنه، فيقول:(١)

تستدير على صفحة الغيب كل وجوهِ
المشاة وأشباحها الأجنبية تعكس
زرقة وجه الخليج وترقص فوقَ
مساحات أظلالها العوج لكن
وجهك مازال مستعصيا تسترد
الكروم النبيذ المراق، ووجهكِ ما
زال مستعصيا تستقر الصفاتُ
بمنتصف الذات ينطبق الساحلان
ويرتفعان إلى مستوى النار والجنة
الكون يكمل تطوافه في اتجاه المدار الجديد
ووجهك مازال مستعصيا تستمر
طقوس المجاعة في داخلي....

---

(١) أزل النار في أبد النور، ص ٤٤.

د- تكرار المقطع:

من أشكال التكرار الموجود في شعر حسن طلب "تكرار المقطع الشعري". وهذا اللون من ألوان التكرار أقل من الأشكال السابقة من حيث الكثرة، ولكنه موجود في شعره بشكل كبير، ففي قصيدة "نيل السبعينيات" حينما تحدث الشاعر عن الشعب/ النيل المقهور، الخاضع. تحت أعمال القهر والكبت، فنراه يركز على الخيانة، باعتبار أن الرضى بالقهر صورة من صور الخيانة للنفس وللوطن، فيقول على لسان النيل:

إنني أنا المخون

فيا ترى الخائن من يكون؟

مائي الذي يهرب في مدى الصدى مني؟

أم المِسخ الذي دنس تاريخي

الذي باع انتصاراتي

الذي خيب ظني؟![1]

---

(١) لا نيل إلا النيل، ص ٤٩.

ويبدو أن النيل، لم يلق جوابا عن سؤاله، فلم يقـو علـى الاحتمال، فيستغيث بالدمع، فلم يعره اهتماما، فيلجأ للموت أو الجنون، مكررا المقطع السابق أكثر من مرة، مضـيفًا إليـه بعدا جديدا، وحلقة جديدة تضاف إلى الحلقة السابقة (الخيانة) فيقول:

إني أنا المخون

فيا ترى الخائن من يكون؟

مائي الذي يهرب في مدى الصدى مني؟

أم المسخ الذي دنس تاريخي

الذي باع انتصاراتي

الذي خيب ظني؟

يأيها الدمع أعنى

أسعدي أيتها العيون

قلت له: هون عليك

قال: ما مثل الذي لقيته يهون!!

في المقطع السابق كانت استغاثة النيل بالدمع، ثـم تبـدأ الحلقة الجديدة من حلقات استغاثات النيل، فيكـرر المقطـع للمرة الثالثة، مضيفًا إليه تلك الأسطر.

يأيها الموت أعني

فالدموع لا تعين

يأيها الجنون

وهكذا نرى الشاعر، يكرر المقطع أكثر من ثلاث مرات، وفي كلّ مرة يؤكد سابق معناه، ثم يضيف إضافة جديدة.

وقد لعب التكرار- بدلالته وإيقاعه – دورا في إبراز مـا ارتكب في حق النيل/ الشعب، كما أوحى التكرار لنا صورة الاستسلام والخنوع من جانب إرادة الشعب/النيل، الـذي لا يملك سوى الدمع أو الاستغاثة بالموت أو الجنون.

مثل هذا اللون من التكرار يمكن ملاحظته فـي قصـيدة "زبرجدة الخازباز"[1] وقصيدة "أنا.. أنت"[2] وغيرهمـا مـن القصائد.

---

(1) قصائد البنفسج والزبرجد، ص ٢١١.

(2) وشم على نهدي فتاة، ص ٦١.

٥- تكرار التركيب:

المتأمل في شعر حسن طلب يلاحظ أنه اهتم اهتماما كبيرا بموسيقي القصيدة، فجاء شعره متناسقًا، كأشـبه مـا يكـون بالفنون الهندسية القائمة على التساوي، والتوازي، ولذا نـراه كثيرا ما يكرر البناء والتركيب في قصائده ويأتي ذلك علـى ناحيتين:

أ- تكرار تركيب المقطع داخل القصيدة.

ب- تكرار تركيب هيكل القصيدة كاملة.

أ- تكرار تركيب المقطع داخل القصيدة:

يمكن تأمله من خلال النموذج التالي من قصـيدة " فـي البدء كان النيل " حيث يقول – مخاطبا النيل[(١)]:

سِلْ يا نيل بين نهودهن
ووشّها بالشوقِ
هِلْ يا نيل فوق جلودهن
وغشّها بالعشقِ
فِض يا نيل عبر بطونهن
ورشها بالبرقِ

(١) لا نيل إلا النيل، ص ١٧.

يلاحظ في هذا المقطع تكرار طريقة البناء فـي السـطر، فيبدأ الشاعر بفعل الأمر (سل/مل/فض) ثم يتبعـه بالمنـادي النيل، مستعملا الأداة (يا) ثم يأتي ظـرف المكـان (بـين/ فوق/عبر) ثم أخيرا يأتي الاسم مسندا إلى (ن) النسـوة، ثـم يلي هذه الأسطر، بأسطر أخـرى متوازيـة البنـاء، فيبـدأ بالعطف مستعملا (و) ثم فعل الأمر (وشّها/ غشّها/ رشـها) يلاحظ التشابه بين الأفعال من ناحيـة التضـعيف، ووجـود حرف (ش) مكونًا أساسيا لبنية الكلمة، إضافة إلى الاتصـال بالضمير (ها). وأخيرا يأتي الجار المجرور، مستعملا حرف (الباء) مع ملاحظة التقارب الصوتي بينهما (الشوق/ العشق/ البرق).

هذا التكرار، أفاد الناحية الإيقاعية، فقد عمل على تكثيف الموسيقي الداخلية للنص، وهو ما يحقق لذة للمتلقي.

ويمكن ملاحظة هذا اللون من ألوان التكرار في قصـائد "قلت: وقال النيل"، "النيل ليس النيـل"، "نيـل السـبعينيات"، "الحاكمية للنيل"، "أبد النور"[1] غيرها.

---

(١) انظر، ديوان لا نيل إلا النيل، وديوان أزل النار.

ب- تكرار تركيب هيكل القصيدة كاملة:

يمكن تأمله من خلال قصيدة " زبرجدة الخازباز" التي تتكون من عدة مقاطع، تتفق جميعها في بدء المقطع معنويا وإيقاعيا، وإن اختلف لفظيا، فكلّ مقطع تبدأ دلالته من انقلاب الأوضاع وتغير الأحوال، ثم تتوالي الأسطر الشعرية (المدورة) لتنتهي في نهاية البيت (الطويل) بالقافية المكونة من الزاي الساكنة، مردوفة الألف، ثم يأتي المقطع التالي، على نفس الطريقة، وتمضى القصيدة كلها على هذا المنوال، وتبدأ مقاطع القصيدة بقوله:[(١)].

ما لم يكن سيصح صح

ولم يكن سيجوز جاز

.... (الحفاز)

....

ما لم يكن سيكون كان

.... (جناح باز)

ما لم يكن سيصير صار

---

(١) قصائد البنفسج والزبرجد، ص ٢١١.

....

.... (الهزاز)

من لم يكن سيضيع ضاع

....

ولم يكن سيفوز فاز

..........(البوغاز)

....

ما لم يكن سيؤون آن

.... (الإحراز)

وهكذا يستمر هذا البناء حتى نهاية القصيدة. والتكرار هنا أفاد ثبات الوضع الانقلابي الجديد، ومـدى مـا آلـت إليـه الأوضاع من تغير، فالشاعر يلّح على فكرته بتكرار السـطر الشعري، ومن ثم تكرار بناء المقاطع التي كونت القصـيدة. ولاشك أن ثبات بناء القصيدة يصور لنا جليا رؤية الشـاعر وفكرته، فضلا عن الإيقاع النغمي الذي يحدثه هذا اللون من ألوان التكرار في نفس المتلقي.

ويمكن تأمل هذا النوع من التكرار في العديد من القصائد الأخرى، منها "زبرجدة الغضب"، "الزبرجدة الأساس"، "زبرجدة من أجل بلقيس"، "بنفسجة للوطن"، "بنفسجة إلى لميس"... وغيرها.[1]

٦- الطباق:

إذا كان الإيقاع يعتمد على الناحية الصوتية في أكثر أحواله، فإننا يمكننا أن نعد الطباق أحد عناصر الإيقاع المعنوي، فقد اهتم الشاعر بهذا البناء التقابلي لإحداث الأثر الدلالي والإيقاعي، وحاول جاهدا، استثماره في التعبير عن الدفقات الشعورية، حتى يجسدها للمتلقي في قالب فني مميز.

والمتأمل في شعر حسن طاب، يلاحظ اهتمامه بهذا البناء (الطباق)، ونكاد لا نجد قصيدة من قصائده تخلو من هذا التركيب، ومن أمثلة ذلك قصيدة "تداعيات"[2] التي يقول فيها:

---

(١) انظر: ديوان قصائد البنفسج والزبرجد، وكذلك ديوان سيرة البنفسج.

(٢) أزل النار في أبد النور، ص ٩١.

أضحك حتى يتجمع دمعي الساخن

في دلتا أحزاني

أتنهد حتى تحتبس الأنفاس

أتأوه حتى تنفجر الرئة الحبلى

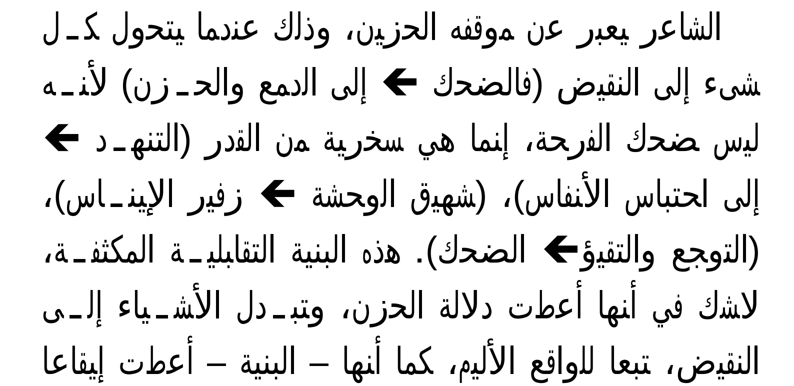
بشهيق الوحشة

أو بزفير الإيناس

أتوجع حتى يتقيأ جلدي العرق البارد

وأعود لأضحك حتى ينفطر الوجدان

وحتى يلد الإحساس الإحساس



الشاعر يعبر عن موقفه الحزين، وذلك عندما يتحول كـل شيء إلى النقيض (فالضحك ← إلى الدمع والحـزن) لأنـه ليس ضحك الفرحة، إنما هي سخرية من القدر (التنهـد ← إلى احتباس الأنفاس)، (شهيق الوحشة ← زفير الإينـاس)، (التوجع والتقيؤ← الضحك). هذه البنية التقابليـة المكثفـة، لاشك في أنها أعطت دلالة الحزن، وتبـدل الأشـياء إلـى النقيض، تبعا للواقع الأليم، كما أنها – البنية – أعطت إيقاعا يشعر المتلقي بكسر لرتابة المعنى والدلالة، فيتابع الصـورة، وهذا ما يريده الشاعر.

ولو جئنا لمقطع آخر في القصيدة نفسها، يقول فيه:

لا بأس

فصحاري الحب الممدودةُ

ما بين النار وبين الفردوس

تسكنها الأشباح

وتعمرها الجن

ولكن:

قد ينتصر الإنس

الشاعر يتحدث عن الحب بمساحته الواسعة، فهو صحراء ممدودة لا نهاية لها، ولكن- الحب - يجمع بين النقيضين، اللذة والمتعة مع العذاب والألم أو (بين النار/ والفردوس). فعلى الرغم من تلك المساحة الواسعة، فإننا نجدها عامرة بالأشباح والجن. فالشاعر في هذا المقطع يعبر عن سخطه وغضبه على الحب، فجاء تشبيهه إياه (بالصحراء) الجرداء، لا فائدة من ورائها، تسكنها الأشباح والجن، ومع ذلك (قد) ينتصر الإنس.

ويلاحظ أن الشاعر اعتمد على الطباق، اعتمادا كليا وذلك من خلال (النار/الفردوس) و(الجن/ الإنـس). ولاشـك أن الطباق أكمل الناحية الدلالية في أن الحب يجمع النقيضين في آن واحد، كما أعطى الطباق إيقاعا معنويا وصوتيا، فحقـق المتعة للمتلقي، فضلا عن إثارة انتباهه للمعنـى المقصـود. وكذلك حقق الطباق مقصوده الدلالي والإيقاعي، في قصيدة " النيل ليس النيل" حيث يقول[1]:

يأيها النيل يا عدوي

بلغت شأوا وأي شأوِ

فضلتَ بعدي على دنوي

أوهنتَ روحي.. فمن يقوي؟!

فالشاعر يتحدث عن النيـل/ الشـعب، حيـث الضـعف والاستكانة، فقد تبدلت أحواله وتغيرت أوضاعه. فقد ارتد النيل من حالة إلى حالة، ولذا لعب الطباق الدور الدلالي في تصوير النيل وانقلاب أحواله إلى النقيض، (بعدي ← دنوي، أوهنـت ← يقوي). كما أسهمت هذه الكلمات في إيقاع المقطع، فقـد

---

(١) لا نيل إلا النيل، ص ٤١.

مثلت قافيته. كما لعب الفعل (الأساسي) في جمل الطباق دورا في إبراز الإيقاع الصوتي. فقد حدث التوازي بينهما وبين الفعل الثالث في المقطع (أوهنت – فضلت – بلغت).

وعلى هذا يمكن القول إن الطباق، يلعب دورا كبيرا من ناحيتي الدلالة والإيقاع حيث يعمل على ترسيخ المعنى وتوضيحه، وإحداث جرس موسيقي، يثير انتباه المتلقي، ويكسر حاجز الرتابة والملل.

٧- استعمال الألفاظ المهجورة:

من السمات والظواهر الإيقاعية التي تميز بها شعر حسن طلب، احتواء هذا الشعر على الألفاظ الغريبة المهجورة، واستعمال اللفظ الغريب أو المهجور في الشعر قضية قديمة، فقد ورد أن الكميت (ت ١٢٦هـ) قال: " إذا قلت الشعر فجاءني أمر مستو سهل لم أعبأ به، حتى يجيء شيء فيه عويص فاستعمله"،[١] فالكميت هنا يكشف عن جهد واع متعمد في اصطياد العويص المعقد من اللفظ، وذلك على حساب ما ترفده به قريحته الشاعرة من شعر مستو سهل، فقد يكون فعل الكميت هذا طلبا للإجادة والتفوق.

---

(١) المرزباني، الموشح ص ٢٢٨.

والمتأمل لشعر حسن طلب يجد أنه قـد امـتلأ بالألفـاظ الغريبة المهجورة، وإن اختلفت نسب الاستعمال من ديـوان لآخر. ويحتل ديوان "آية جيم " مكان الصدارة من بين هـذه الدواوين استعمالا للغريب. ومن ذلك قوله في قصيدة"الجـيم ترجح":[1]

أُدرج في السجل:

المنجنيز النورج الفالوذج النجفُ الِيلاج[2]

النارجيلُ الجو سقُ السيجارةُ الجبخانةُ الزاج[3]

الجواليقُ الجرام البَنْج أجهزة العلاج[4]

---

(١) آية جيم ص ١٦.

(٢) الفالوذج: حلواء تعمل من الدقيق والماء والعسل.

(٣) النارجيل: جوز الهندي، تعريب ناركيل ومنه النارجيلة آله يشرب بها التنباك، الجوسق: معربة وهو القصر، الزاج: ملح يصبغ بـه. الجنجانة: كلمة معربة، تعنى مخزن مواد الحـرب مـن بـارود وقنابل.

(٤) الجواليق: عِدل كبير أو وعاء أو كيس منسوج من صوف أو شعر – البنج: نبات ينبت في المواضع القريبة من المياه، يفيد دواء لعلة الاستسقاء.

الأجزخانةُ السرجين جزء الأوكسجين الصاج[1]

إجراءاتُ تشجيع التجارةِ جودةُ الإنتاج

جَلفَطَةُ البوارج تكناوجيا المجلخ الميراج[2]

جرنال الخواجة والأناجر والطناجر والجراج

وجل ما يحتاجه التسجيلُ والإدراج

كالجاز والجص

الجنيه الجمرك

الزنجير والمكياج[3]

---

(١) السرجين: تعريب سركين وهو الزبل. ولشرح هذه الكلمات انظر: معجم الألفاظ الفارسية للسيد آدي شير، صفحات ١٢١، ١٥١، ٤٨، ٨٢، ٤٣، ٢٧، ٨٩، ٨٠.

(٢) الجلفطة: سده دروز السفينة الجديدة بالخيوط والخرق والكتان. المجلخ: الانهيار فيقال جلخ السيل الوادي، أي قطع أجرافه وملأه، انظر، اللسان (جلفط).

(٣) الزنجير: السلسلة. الجص: بكسر الجيم وفتحها، وهو طلاء يطلى به، وفي لغة أهل الحجاز القص.

وكذا قوله في قصيدة الجيم تنجح نفسها، ولكـن بالشـكل العمودي:

جيم من الوجد أم جيم من الأرج ترجرجت بين جيم الموج واللججِ؟[1]

وجرجرتني إلـى جيم مـدججة وجرعتني أُجاجَ الجيم فـي الثبجِ[2]

فأججتْ بين جنبي الجوى وجرتْ على جناني بِسَجساجٍ من الوهـج[3]

جـيم سجيتها غُـنـج ويعجبني ما في محاجرها النجلاء من دعج[4]

يلاحظ أن الشاعر قد انساق وراء حرفه (الجيم) الأثيـر، المعجز، فاستخرج الألفاظ الغريبـة أو المهجـورة، وكـذا الأجنبية ليثبت إعجاز حرفه. ولا شك في أن هـذه كلمـات فجة، بعيدة كل البعد عن اللغة الشعرية وصفائها، وفي ذلـك قتل لروح الشعر ورونقه.

---

(١) اللجج: البحر الواسع.

(٢) الثبج: معظم الشيء ووسطه وأعلاه، وهو أيضا اضطراب الكـلام وترك بيانه، أجاج:صار ملحا مرا.

(٣) سجساج: الهواء المعتدل بين الحر والبـرد، وقيـل هـي الأرض الواسعة، انظر: اللسان (سجسج) الوهج: تلألأ الشيء وتوقده.

(٤) الغنج: ملاحة العينين. الدعج: سواد في العين.

والشاعر في هذه التجربة "آية جيم" أجهد نفسه، وأجهـدنا معه، دون أن يحقق للمتلقي متعة فنية، بـل أجهـد المتلقـي بالغوص في بطون المعاجم اللغوية المختلفة لاستخراج معنى مفردة تساعده في تلقي النص. ويمكن القول أن مـا صـنعه الشاعر بحرف الجيم ليس صنعا جديدا إنما هو موجود بكثرة لدي شعراء قـدامى خاصـة شـعراء العصـر المملـوكي والعثماني[١]. وقد وصفت هذه التجربة بأنها " عورة فنية "[٢] وأنها مليئة بالقمع اللفظي والتعبيري، وخاليـة مـن الخيـال والشعرية الخصبة[٣]، وأن ما يقال عن الجيم يمكن أن يقـال عن أي حرف آخر بشيء من التأمل والتدبر واستدعاء بعض الأبيات الشعرية والقواميس والمعاجم اللغوية،[٤] وهو ما دفع بعض الشعراء إلى تقليد شاعرنا في هذه الصنعة[٥]، وهذا ما

---

(١) لأمثلة ذلك انظر ص ٢٤٠ من هذه الدراسة.

(٢) د، حلمي القاعود، الورد والهالوك ص ١٨٧.

(٣) د، عبد ا السمطي، صحيفة الشرق الأوسط ١٩٩٢/١١/٨.

(٤) انظر: ابن ماجد، صحيفة الجزيرة السعودية ١٩٩٢/٤/١٢.

(٥) أصدر حلمي سالم ديوان "البائية والحائي" ١٩٩٠، مع ملاحظة أن كتابة "آية جيم" كان في الفترة من ابريل ٨٧ حتى فبراير ٨٨.

جعل الكثير من النقاد يعيبون على هذا الاتجـاه ويتهمونـه بالغموض والإبهـام[1] وهو ضرب من التسلية اللغوية التي لا طائل وراءها.

.. على أن الغموض والألفاظ المهجورة لم يكـن فـي ديوان " آية جيم" وحده إنما كان أيضا في (بعـض) قصـائد الشاعر الأخرى،مثل قصيدة "زبرجدة الخازباز"[2] ولذا أرفق الشاعر بها معجما توضيحيا يفسر ما غمـض مـن ألفـاظ وتراكيب جاءت في النص، فيسهل علـى المتلقـي التقـاط الدلالة!

إن ما يتطلبه الفن الراقي هو أن يتخلى الشـاعر عـن ألفاظه الغريبة المهجورة حتى يتواصل مع جمهـور الشـعر العريض، فتتحقق المتعة المزدوجة للمبدع وللمتلقي.

---

(١) انظر على سبيل المثال: أحمد عبد المعطـى حجـازي، الأهـرام ١٩٩٢/١/١. / محمد إبراهيم أبو سنة صحيفة الوفد ١٩٩١/٩/٥. / د، حامد أبو أحمد مجلة أدب ونقد ع ٢٢/ ١٩٨٦./ د، كمـال نشأت صحيفة الوفد ١٩٩٢/٩/٨./ د، عبد القادر القـط صـحيفة الرياض ١٩٩٢/٥/٢٧./ د، شـكري عيـاد صـحيفة الريـاض ١٩٩٢/٥/٢٧.

(٢) قصائد البنفسج والزبرجد، ص ٢١١.

٨- الاقتباس من القرآن (*):

يحتل القرآن الكريم مكانة كبيرة لدى كلّ مسلم؛ فالقرآن يمثل قمة الإعجاز اللغوي، ويحفل بالإيقاع الصوتي المميز، الأمر الذي جعل الشعراء يقتبسون من إيقاعه، رغبة منهم في

(*) الاقتباس: هو أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من آية أو آية من كتاب ا خاصة، والاقتباس من القرآن على ثلاثة أقسام: مقبول، ومباح، ومردود، فالأول: ما كان في الخطب والمواعظ والعهود، ومدح النبي، والثاني: ما كان في الغزل والرسائل والقصص. والثالث: على ضربين، أحدهما ما نسبه ا تعالى إلى نفسه وينتقل إلى المتكلم أو القائل، والآخر: تضمين آية في معنى هزل. والاقتباس: على نوعين، نوع لا يخرج به المقتبس عن معناه، والثاني يخرج به عن معناه. ويجوز أن يغير لفظ المقتبس منه بزيادة أو نقصان... انظر، ابن حجة الحموي، خزانة الأدب، ٢/ ٤٥٥ وكذلك، السيوطي، الإتقان في علوم القرآن ١١١/١، وكذلك الدمنهوري حلية اللب المصون، ص ١٦٣.

والاقتباس هو لون من ألوان المرجعيات التي تشكل نسيج النص الأدبي، ويدرس الآن تحت مفهوم التناص بمعناه الشامل، وهو جانب يخرج عن إطار موضوعنا هنا. لذلك اقتصرنا منه على عنصر الاقتباس لارتباطه بما نحن فيه.

التقرب إلى ذلك العالم اللغوي المقدس والمعجز، فقد نقل لنـا التاريخ أسماء لبعض هؤلاء، مـنهم ابـن المقفـع (ت ١٤٢ هـ)، وأبو العلاء المعري (ت ٤٤٩ هـ) وغيرهما[١].

وقد حاول حسن طلب الاقتراب من هذا العـالم اللغـوي، وذلك من خلال محاكاة إيقاعه المميز، وتأتي محاولة الشاعر في ديوان "آية جيم" على وجه خاص، وقد جاءت المحاولـة على الشكلين الشعري، والنثـري. فالشـاعر أراد أن يلفـت النظر إلى قصائده، فاقترب من النص المعجز، فيبدأ الشاعر ديوانه متصدرا. بقوله:

أعوذُ بالشعب من السلطان الغشيم ⟵ أعوذ با من الشيطان الرجيم

باسم الجيم ⟵ بسم ا

استبدل الشاعر (السلطان الغشيم) بـ (الشيطان الـرجيم) فالاستبدال هنا يحدث دلالة جديدة هي أن السلطان الغشيم هو نفسه الشيطان الرجيم في ضلاله وغوايته، والاحتماء من هذا السلطان لا يكون إلاّ بالشعب الذي يتصل معـه بالشـعر أو

---

(١) انظر: على مهدي زيتون، إعجاز القرآن وأثره في تطـور لنقـد الأدبي ص ٥٣.

بالجيم، والتعوذ بالشعب هنا بمثابة الدعوة لأن يكون مـؤهلا للحماية من السلطان الجائر/ الحاكم الظالم[1].

ويلاحظ أن محاورة الشاعر للنص القرآني جاءت علـى سبيل التناقض، وهذا مقصود للمخالفة، وحتى لا يؤدي ذلـك إلى سوء الظن به، إن القرآن قد قسم السـور إلـى آيـات، والشاعر قسم الآية (الديوان) إلى خمس سـور[2] أي أحـلّ الجزء محل الكل. ومن أمثلة التحاور العكسي قوله[3]:

فلقد زهق الحق

وجاء البطلان — **وقُلْ جاء الْحق وزهقَ الْباطِلُ** [4]

وطغي القول على الفعل

وداء اليرقان

عشعش في الأبدان

(١) انظر: د. محمد حماسة عبد اللطيف، ماهية الشعر، ص ٢١٥.

(٢) انظر: د، سيزا قاسم، ماهية الشعر ص ٢٤٦.

(٣) قصائد البنفسج والزبرجد ص ١٧٩.

(٤) سورة الإسراء آية ٨١.

الشاعر يبرز مدى التناقض الذي يحدث في الواقع الأليم، فلم يأت الحق، بل زهق ولم يزهق الباطل، بل حل بنا وجاء إلينا، ولذا سيطر الكلام على الفعال، ونخـرت الأدواء فـي أبداننا، وانتشر الفساد في الأرض.

ومن أمثلة المحاورة مع النص القرآني قوله[1]:

كأنني لم أر من إنسٍ على حسنهما

أوجان

أو لم أشاهد قبلُ

عاجا وهـواء

يتمازجان

نعم الهواءان

أو العاجان

ثم يقول:

فإني حين عريتهما بالعين

ألفيتُهما:

---

(١) آية جيم، ص ٦٢، ٦٣.

أما الأمامان فمرجان

في كلّ مرجٍ جنتان

دون كـلّ جنّةٍ

قام رِتاجان

أما الوراءان فَجَمان

إذا شئت يمِوجان..

يلاحظ تحاور هذه الأسطر الشعرية مع الآيات القرآنية في سورة الرحمن.

ومن أمثلة ذلك – أيضا – ما ورد فى السورة (القصـيدة) الخامسة "الجيم تجرح" وقد جاءت في أغلبها غير موزونـة فيقول فيها: "بسم الجيم، والجنة والجحيم، ومجتمع النجـوم، إنكم اليوم ستُفجأون، كم وددتم لو تُرجأون، إلى يوم لا جـيم ولا جيوم، فإذا جد الهجوم، فَأجهشـت الجسـوم، فسـجرت الجـيم، ومـن أدراك مـا الجـيم، فـإذا مزجنـا الأجيـام مزجا...."[1].

---

(١) المصدر السابق ص ٩٥.

تلاحظ محاورة المقطع السابق مع آيات عديدة من القرآن الكريم، ولاشك في أن المحاورة أو المعارضة مـع الإيقـاع القرآني فيها كثير من المغامرة، فهى تجعل النص في مركز اهتمام المتلقي، مع ملاحظة أن المحاورة ينبغي أن تنبع مـن هدف دلالي، كما في (أعوذ بالشعب من السلطان الغشيم) لا أن تكون المحاورة من أجل المحاورة.

وبعد دراسة الإيقاع في شعر "حسن طلب" يمكننا القـول إنه ينتمي إلى حركة الشعر العربي المعاصـر مـع وعيـه الكامل، واهتمامه الواضح بالجانب التراثي، الأمر الذي جعل بعض النقاد يطلقون على شـعره "الكلاسـيكية الجديـدة"[(١)] والبعض الآخر يطلق عليه، "حداثية التراث"[(٢)]، وهو في ذلك يطبق قول لوتمان: "إن التجديد لا يكمن على الدوام في ابتداع الجديد، بقدر ما يكمن في العلاقة الإيجابيـ ـة مع التقاليـد، بما يعني إنعاش ذاكرة التراث، وفـي نفـس الوقـت عـدم انتساخه"[(٣)].

---

(١) انظر، محمود أمين العالم، مجلة إبداع، ع ١٠، أكتوبر ١٩٩٤ ص ١١.

(٢) انظر إدوار الخراط، مجلة فصول، مجلد ٧ أكتوبر ١٩٨٦ ص ٢٧٣.

(٣) يورى لوتمان، تحليل النص الشعرى- بنية القصيدة- ترجمـة، د. محمد فتوح أحمد، ص ١٧٩.

الفصل الثاني

الإيقاع في شعر "رفعت سلاَّم"

يحتوى على:

مدخل إلى الشعر المنثور " قصيدة النثر".

١- الوزن.

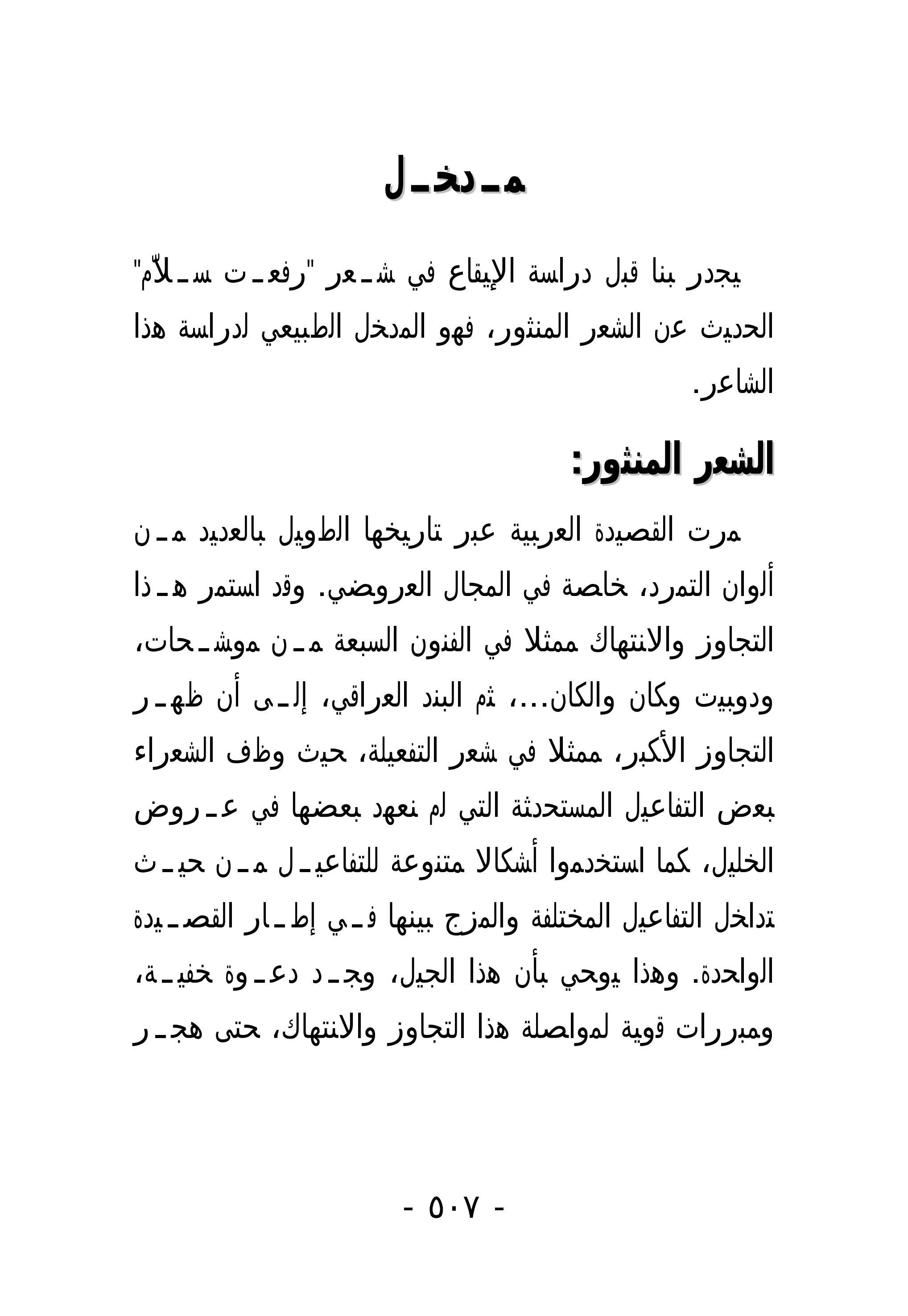
٢- القافية.

٣- الجناس.

٤- التكرار وأنواعه المختلفة.

٥- الطباق.

٦- الحوار.



مــدخــل

يجدر بنا قبل دراسة الإيقاع في شـعر "رفعـت سـلاّم" الحديث عن الشعر المنثور، فهو المدخل الطبيعي لدراسة هذا الشاعر.

الشعر المنثور:

مرت القصيدة العربية عبر تاريخها الطويل بالعديد مـن ألوان التمرد، خاصة في المجال العروضي. وقد استمر هـذا التجاوز والانتهاك ممثلا في الفنون السبعة مـن موشـحات، ودوبيت وكان والكان...، ثم البند العراقي، إلـى أن ظهـر التجاوز الأكبر، ممثلا في شعر التفعيلة، حيث وظف الشعراء بعض التفاعيل المستحدثة التي لم نعهد بعضها في عـروض الخليل، كما استخدموا أشكالا متنوعة للتفاعيـل مـن حيـث تداخل التفاعيل المختلفة والمزج بينها فـي إطـار القصـيدة الواحدة. وهذا يوحي بأن هذا الجيل، وجـد دعـوة خفيـة، ومبررات قوية لمواصلة هذا التجاوز والانتهاك، حتى هجـر

التفعيلة العروضية إلى ما يسمى بالشعر المنثور أو "قصـيدة النثر"[١].

وهناك عوامل عديدة ساعدت على ظهـور هـذا اللـون الأدبي، منها ضعف الشعر العمودي في هذه الفتـرة، كمـا كانت تلك القصيدة رد فعل ضد الأذواق والاتجاهات السائدة، فعبرت لنا عن تطلعاتنا العميقة، وعن الرفض في حياتنـا[٢]، كما كان لنمو الروح الحديثة، والتطلع للحرية والانعتاق مـن القيود أثر كبير في خلق هذا اللون الأدبي، هذا بالإضافة إلى ترجمة الشعر الغربي، إذ إن كثيرا من الناس يتقبلّـون هـذه الترجمات ويعدونها شعرا، رغم خلوها من القافية والـوزن، وفي هذا دلالة على أن موضوع القصيدة، وصورها، ووحدة الانفعال، والنغم الداخلي، هي عناصر قـادرة علـى توليـد اللمحة الشعرية دون الحاجة إلى الوزن أو القافية.

---

(١) هو المصطلح الذي أطلقته مجلة "شعر" البيروتية على هذا النـوع من الكتابة الأدبية.

(٢) انظر، خالدة سعيد، مجلة شعر، ع١٤/ ص ٨٢ السنة الرابعة.

وقد أغرى التأثير الغربي شعراءنا العرب فنظموا في أشكال شعرية عديدة منها الشعر المرسل كما فعل جميل صدقي الزهاوي (ت١٩٣٦)، ورزق ا حسون (ت ١٨٨٠)، وتوفيق البكري (ت ١٩٣٢)، ومنها الشعر الحر كما فعل أحمد زكى أبو شادي وغيره، ومنها كذلك الشعر المنثور كما فعل أمين الريحاني (ت ١٩٤٠) وجبران خليل جبران (ت١٩٣١).[١]

وقد بدأت كتابة هذا اللون الأدبي، لدي طلائع القرن الماضي، وذلك تحت اسم " الشعر المنثور "وكان ذلك على يد كل من جبران خليل جبران، أمين الريحاني. وقد تضافرت جهود الاثنين معا. في نشر هذا اللون الفني "فجبران كان يؤكد على الطريقة الجديدة للكتابة نثرا أو شعرا. أما الريحاني فيصر على تسمية ما يكتبه بالشعر"[٢]. إلاّ أن هذا الشكل الجديد لم يلق رواجا أمام القصيدة العمودية آنذاك، على الرغم من أن الريحاني أنشد بعضها في حفلات شعرية عامة بالقاهرة. وبيروت وبغداد[٣].

---

(١) انظر: س.موريه: الشعر العربي الحديث ص١٨٧ وما بعدها.

(٢) نذير العظمة، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، ص ١٢٢.

(٣) المرجع السابق، ص ١٢١.

وتتمثل القضايا المحورية التي تتعلّق بهذا اللون الشعري في:

١- أزمة المصطلح.
٢- مفهوم الشعر، وعلاقته بالنثر.
٣- الملامح الجمالية، والسمات الفنية لهذا الشكل الفني.
٤- التأريخ لهذا النوع الأدبي في مصر.

١- أزمة المصطلح:

انشغلت الساحة الشعرية المصرية، والعربية في مطلع القرن الماضي بما يسمى "قصيدة النثر".

وقد عرف هذا اللون الأدبي على يد جبران، ومي زيادة (١٩٤١)، والرافعي (١٩٣٧)، والمنفلوطي (١٩٢٤) والريحاني، ... وغيرهم من المبدعين وقد أطلق على هذا اللون الأدبي آنذاك "الشعر المنثور."[١] فقد انقسم المشتغلون بالأدب، والمتذوقون له إلى اتجاهين أساسيين، فأما الاتجاه الأول، فيعارض هذا اللون الأدبي، ويرى أنه لا يوجد شعر

---

(١) انظر. محمد عبد المطلب،النص المشكل ص١٢٠، د. كمال نشأت، شعر الحداثة في مصر ص ٢٠٢

بهذا المسمى "فإن صحت تسـميته شـعرا فكـلام العـرب باطل[1].... "[2].

ويتسق مع هذا الموقف الرافض لهذا الجنس الأدبي موقف عدد من النقاد منهم عبد القادر القط، الذي أكد أن هذه التسمية تحمل خطرا كبيرا على الشعر وصلته بمحبيه، لأنه يتيح لكل من تعتمل في نفسه بعض الخواطر الوجدانية أو بعض التأمل في النفس والحياة والمجتمع ليصوغها في كتابـات لا تبلـغ الشعر ذا المستوى الرفيـع، ولا النثـر الفنـي ذا الطـابع الشعري.[3] وهناك كمال نشأت الذي أطلق عليه "شعر الحياة اليومية " واتهمه بالركاكة وإفساد الـذوق[4] وكـذلك أحمـد

(١) عبارة قالها: ابن الأعرابي في حق شـعر أبـي تمـام، انظـر: المرزباني، الموشح، ص٤٦٥، وابن الأعرابي: (ت ٢٣١ هـ) هو أبو عبد ا محمد بن زياد، كان مولي لبني هاشم، وكان من أكابر علماء اللغة، وربيبا للمفضل الضبي، وأخذ عنه الكسائي، وثعلـب، انظر: بغية الوعاة ١/ ١٠٥.

(٢) د. علي عشري زايد: مجلة إبداع ع٣ مارس ١٩٩٦م.

(٣) انظر، د، عبد القادر القط، مجلة إبداع ع٣ مارس ١٩٩٦م.

(٤) انظر، د. كمال نشأت، شعر الحداثة في مصـر، ص ٢٠٢ ومـا بعدها، وكذلك مجلة إبداع ع٣ ١٩٩٦م.

هيكل[١]، وأحمد عبد المعطى حجازي[٢]، ومحمد العبد الذي أطلق عليه "النثر الشعري"[٣]، وكذلك كان موقف نازك الملائكة[٤]، وإحسان عباس[٥].

أما الاتجاه الثاني: فيتعامل مع هذا اللون الأدبي على أنه واقع قائم، وهو بذلك يستحق المناقشة والتأمل والتحليل، وأن هذه النصوص أصبحت راية الشباب الثائر على الأعراف... الأمر الذي يدعونا بشدة كي نكف عن توصيفها السلبي، ونعدل عن التشكيك في مفارقة تسميتها، لنحاول رؤيتها في ذاتها وقراءة شيء من تجلياتها الناطقة[٦]، ويتسق مع هذا الموقف إدوار الخراط غير أنه ينكر أن تُسمى "قصيدة النثر"، مقترحا مسمى آخر وهو "قصيدة الحركة والسكون" أو قصيدة "الإيقاع الجديد"[٧]، وهو أيضا ما ذهب إليه بعض النقاد الذين

---

(١) انظر، جهاد فاضل، أسئلة النقد، ص ١٩.

(٢) انظر، صحيفة أخبار الأدب، ١٩٩٩/١/٢٤م.

(٣) انظر، د. محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، ص ١٧٧، ١٧٨.

(٤) انظر، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢١٣ وما بعدها.

(٥) انظر، جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص ١٧٢.

(٦) انظر، د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص ٤٣٣ وما بعدها.

(٧) أدوار الخراط، شعر الحداثة في مصر، ص ٥٢.

أيدوا التجريب والتفرد في الفن الشعري، غير أنهم أنكـروا هذا المسمى[1]، فقـد اقترح أحمد كمال زكي لهذا اللون اسم "الشعر الحر"[2]، كما اقترح آخر مصطلح "عصـيدة النثـر" إشارة إلى أن عصد –لغويا– تعني الالتفاف والالتواء[3] وان هذا اللون متداخل الخيوط متشابك الأطراف، غيـر مباشـر يعتمد على الالتفاف والالتواء[4].

وقد أطلق عليه –أيضا- "النثر المركز"[5]، كما أطلق عليه "الشعر الحر" وقد ثارت نازك الملائكة على تلـك التسـمية، واعتبرت أن هذا المصطلح تختص به حركتها[6]، كما أطلق

---

(١) انظر، د. غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، ص ٨٢.

(٢) انظر، د. أحمد كمال زكي، صحيفة أخبار الأدب، ١٩٩٧/٨/١٠م.

(٣) عصد: اللي، ويقال عصد البعير عنقه: لواه، وعصد السهم التـوى ولم يقصد الهدف، وعصد الرجل المـرآة، نكحهـا، أعصـدنى: أعرني، وعصدته على الأمر: إذا أكرهته عليـه، انظـر، لسـان العرب (عصد).

(٤) انظر د. أحمد درويش، صحيفة الأهرام ١٩٩٦/٨/٩.

(٥) انظر، جهاد فاضل، قضايا الشعر الحـديث، ص ٢٢١، وكـذلك أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص ٨٩.

(٦) انظر، نازك الملائكة، مرجع سابق، ص ٢١٧.

عليه البعض "الشعر المنسرح"[1] لأنه لا يحده حد ولا يربطه رابط.

وإذا كان مصطلح "قصيدة النثر" أكثر المصطلحات رواجا بين النقاد والشعراء ومتذوقي الأدب بصفة عامـة، خاصـة عندما روجت له مجلة "شعر" اللبنانية عام ١٩٦٠م، وذلـك بعد مناقشة كتاب سوزان برنار "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا"، فإن هذا المصطلح غير متفـق عليـه بـين النقـاد والشعراء. وقد كثرت المصطلحات التي أطلقت علـى هـذا النوع الأدبي تماما كما كثرت المصطلحات التي أطلقت على شعر التفعيلة من قبل[2].

---

(١) انظر، ميخائيل نعيمة، الغربال الجديد، ص ٦٢.

(٢) قد أطلق على شعر التفعيلة العديد من الأسماء منها "الشعر الحـر" و"الشعر المهموس" و"الشعر الحديث" و"شعر التفعيلة" انظر، الشعر العربي الحديث، س. موريه، ص ٢٧٧ وما بعدها.

٢- مفهوم الشعر وعلاقته بالنثر:

لكي نحسم قضية صحة المصطلح، علينا حسـم مفهـوم الشعر ذاته، فإذا كانت النثرية، تعنـي – تحديـدا - غيـاب الوزن، فهل يفقد بذلك هذا النوع شعريته؟ فإذا كانت الإجابة بنعم، فهذا يعني أن الشعر لا ينعقد إلاّ بالوزن، وإذا عـددنا هذه الإجابة غير صحيحة، فلابد أن يكـون لـدينا تعريـف واضح للشعر، يفرق بين الشعر وغيره من الإبداعات اللغوية الأخرى.

في البدء لابد من الإشارة إلى أن كلا من الشعر والنثـر الفني يمثل تشكيلا لغويا جماليا، هذا إلى جانب كونه نشـاطًا إنسانيا يعكس حركة واقع اجتماعي وتاريخي محدد[١].

وهذا يعنى أن هنـاك جـانبين محـددين لماهيـة الأدب ووظيفته، الأول: إنه لغة من حيث الماهية، والثـاني: إنـه يتعامل مع الواقع من حيث الوظيفة.

---

(١) انظر، د. عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب. ص ١٢٨.

ويلاحظ أن الكلمة – في العمل الأدبي – لا تأخذ معناهـا إلاّ من خلال علاقات التقابل التي تربطها بالكلمات الأخرى. وعلى هذا فاللغة نظام صوتي رمزي، يمتلك علاقات داخلية خاصة، تمثل في مجموعها مستوى الدال الذي يرمز بـدوره إلى المدلول أو الأفكار الخارجية التي يطمح الإنسـان إلـى التعامل معها بواسطة اللغة.

كما أن واحدا من استعمالات اللغة أن تكون أداة توصيل، حيث يستطيع بناء لغوى واحد أن يطرح وسيلتين مختلفتـين للتوصيل، هما الشعر، والنثر، وهاتان الوسيلتان يمكنهمـا أن تتقابلا، الأمر الذي جعل حازما القرطاجني (ت ٦٨٤هـ ـ) يقرر أن صناعة الشعر تستعمل يسيرا من الأقوال الخطابية، وأن الخطابة تستعمل يسيرا من الأقوال الشـعرية، لتعضـد المحاكاة في هذا بالإقناع[(١)]، وهو – أيضا- ما قـرره أبـو حيان التوحيدي(ت ٤٠٠ هـ) حيث قال: "... ففي النثر ظلّ من النظم، ولولا ذلك ما خـف، ولا حـلا، ولا طـاب، ولا

---

(١) انظر، حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيـق، محمد الحبيب بن خوجة ص ٩٣ وما بعدها.

تحلّى، وفي النظم ظل من النثر، ولولا ذلك ما تميزت أشكاله، ولا عذبت موارده ومصادره"[1].

ونفترض أن هناك عنصرين يحكمان عملية التقسيم للأبنية اللغوية ذات الهدف الجمالي، من شعر، ونثر، هما اللغة والإيقاع.

العنصر الأوّل اللغة:

يفترض أن تكون اللغة إحدى النقاط الفاصلة بين النوعين، الشعر والنثر وذلك من خلال علاقتهما باللغة ذاتها، هل هي علاقة استخدام وظيفية أو علاقة استخدام جمالية؟ من هنا جاء قول بعض النقاد " إن علاقة النثر بالشعر تشبه – تماما صلة المشي بالرقص، فالمشي له غاية محددة تتحكم في إيقاع الخطو، وتنظم شكل الخطو المتتابع الذي ينتهي بتمام الغاية منه، أما الرقص فعلى العكس من ذلك، فعلى الرغم من استخدامه لنفس أجزاء الجسم وأعضائه التي تستخدم في المشي، فله نظام حركات هي غاية في ذاتها "[2].

---

(١) أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تحقيق السندوبي، ص ٢٤٥.

(٢) المقولة لبول فاليري: نقلا عن، النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، ص ٣٧٩.

وعلى هذا فإن وظيفة اللغة في الشعر وظيفة جمالية فـي المقام الأول، على حين أنها في النثر تهدف إلى غاية محددة، ولذا فإن الشعر يخدم اللغة، أما النثـر فيسـتخدم اللغـة، أو بمعنى آخر، الشعر يتعامل مع اللغة تعاملا جماليـا بهـدف متعة المتلقي، والنثر يتعامل معهـا لغايـة وظيفيـة بهـدف توصيل المعنى المراد[1]. ولهذا يقال إن لغـة الشـعر لغـة مراوغة، فالشاعر:" يقول شيئًا، ويعني شيئًا آخر"[2]، وتتميز لغة النثر بالمباشرة، ومخاطبة العقل، وهي في الشـعر لغـة العاطفة والوجدان[3].

وهذا يعني أن النص الشعري قادر على بـث مسـتويات متداخلة تمكنها من طرح قيم معنوية، وشعورية خاصـة، لا ينتهي أثرها الدلالي بانتهاء عملية التوصيل كالأداء النثري.

---

(١) انظر، د.صلاح السروي، أزمة الشعر في مصر، ص٦٤.

(٢) ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبـد المقصود عبد الكريم، ص ١٧.

(٣) انظر، د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٣٧٧.

وعلى هذا فيمكن القول: إن تشكيل اللغة وآليات التعبير اللغوي الخاصة هي التي تمنحنا الشعرية، من حيث كونها تمثل أحد العناصر الجوهرية في هذا الصدد فضلا عن تفريقها بين الشعر والنثر.

العنصر الثاني الإيقاع:

يمثل الإيقاع الجانب الآخر من جوانب التفريق بين الشعر والنثر، فقد عرف القدماء الشعر بأنه "قول موزون مقفى يدل على معنى"[1]، وعلى هذا فقد دخل الوزن في تعريف الشعر.

إن الاعتماد في التفريق بين الشعر والنثر، على الوزن والقافية فقط إنما هو تفريق شكلي[2] دليل ذلك أن العرب حينما استمعوا إلى القرآن الكريم، بنظمه المحكم ادعوا أنه شعر، وهم ليسوا من السذاجة التي تدفعهم إلى تبني هذه الفكرة في مواجهة الخطاب القرآني، مع ملاحظة أنه نص مضاد لقائلي هذا القول، والشعر أظهر من أن يشتبه عليهم حتى يحتاج إلى أن ينفي عنه[3].

---

(١) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، ص ١٥.

(٢) انظر، د. محمد غنيمي هلال، المرجع السابق، ص ٣٨٠.

(٣) انظر، الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ٢/ ص ١١٤.

وليس هناك تفسير يمكن قبوله في هذا السياق، إلاّ أنهم قد أدركوا أنه من الممكـن أن يحتمـل الأداء النثـري بعـض الخواص الشعرية دون الحاجة إلى الوزن والقافية[1].

كما يلاحظ أن البعض قد ذهب إلى عـدم ربـط الـوزن والقافية بالشاعرية، فالشاعر هو من " شعر يشعر فهو شاعر، والمصدر الشعر، ولا يستحق الشاعر هذا الاسم حتى يـأتي بما لا يشعر به غيره، فكل من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر، وإن كان يأتي بكلام موزون مقفى"[2].

وعلى هذا، فإن نظام الوزن يمثل بنية زخرفية، تتبع النهج الإنشادي الشفاهي الذي تلاءم مع الشـعر فـي فتـرة مـن الفترات، وآية ذلك أن قراءة الشعر عادة لا تقف عند التقطيع العروضي الذي يحكم البيت الشعري، إنما يلتفت النظر أكثر إلى التراكيب اللغوية، والدلالات المعنوية، والأدوات البنائية، التي تجعل القارئ يطرب أو ينفعل. ومن هنا يبدو أن الوزن والقافية كأنهما لون من التزيين الصوتي القادر على إحـداث تأثير جمالي خاص[3].

---

(١) انظر، د. محمد عبد المطلب، النص المشكل، ص ٩٤.

(٢) ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق حفني شرف، ص ١٣٠.

(٣) انظر، د. صلاح السروي، أزمة الشعر في مصر، ص ٧٠.

وقد أورد لنا جون كوين مقارنة دي سوسير بين "اللغـة" و"لعبة الشطرنج" حيث شبه "المقـال المـوزون" بوحـدات الشطرنج المزركشة بطريقة فنية، بحيث يمكن الإعجاب بها في ذاتها، ولكن هذه الزركشة لا علاقة لها علـى الإطـلاق بقيمتها في اللعب[1].

ومن هنا لنا أن نسأل عن "معيار الشعر" الآخر الذي يمكن أن يقوم إلى جانب البناء اللغوي الخاص، فتكـون الإجابـة "الإيقاع" بصفة عامة، وليس هو مجرد الوزن والقافية، بـل هو لغة ثانية لا تدركها الأذن –وحدها– بل تدركها الحـواس كلها، ولهذه اللغة "لغة الإيقـاع" علاقـة ثنائيـة بـالأجواء الشعرية، فهي تستحضرها وتبثها[2]، و"موسيقى الكلمة وليدة صلات عدة: أنها تنشأ من علاقتها أولا بمـا يسـبقها وبمـا يعقبها مباشرة من الكلمات، ومن علاقتها بصـورة مطلقـة بمجموع النص الذي توجد فيه... وتنشأ تلـك الموسـيقى – أيضا – عما للكلمة مـن طاقـة قويـة أو ضـعيفة علـى الإيحاء"[3].

---

(١) انظر، جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ص ٥١.

(٢) انظر، خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص ١١١.

(٣) يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص ١٩٦.

وعلى هذا فالإيقاع المطلوب في النص هو النظام الـذي يتولى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما "صوتي أو شكلي" أو جـو ما "فكرى أو روحي"، و"حسي أو معنوي" وهو كذلك صيغة لعلاقات "التناغم، والتعارض، والتوازي، والتداخل، والتآلف". وعلى هذا فهو نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية، تتضافر كلها لتكوين إيقاعية النص(١).

ويتضح مما سبق، أنه يمكن للقصيدة أن تكون نثرية، غير مقيدة بوزن أو قافية، ما دامت قد استطاعت أن تخلـق لغـة شعرية فنية على قدر من الجـدة والجزالـة والجـرأة فـي التشكيل، وذلك إلى جانب تحقيق الإيقاع لهذا النص، وهمـا الشرطان اللذان يجب توافرهما في الإبداع الأدبي سواء أكان شعرا أم نثرا.

وإذا كان لهذا اللون الأدبي سمات شعرية فلماذا لم نسـمه "الشعر المنثور"، كما سماه رواد هذا اللون في أدبنا العربـي الحديث؟!

---

(١) انظر، د. صلاح السروي، مرجع سابق، ص ٧٤.

فهو شعر من ناحية اللغة والصورة والإيقاع الداخلي، وهو نثر لأنه غير خاضع للوزن الخليلي على الرغم من كون هذا الوزن بنية زخرفية كما أوضحنا.

أليس من الأفضل أن تبقي الأسماء المحددة سلفًا كما هي بدلا من زعزعتها؟!

٣- السمات العامة للشعر المنثور:

السمة الواضحة في هذا النوع الأدبي هي: أن اللغة اليومية المستعملة(١) تشكل عنصرا هاما في بناء النص، ويجري توظيفها لتحقيق هدف يسعى المبدع إليه، ويصبح هذا الاستعمال مقصودا بذاته ولذاته. ومن خلال هذه النزعة اللغوية، التي تمثل ملمحا فارقًا بين الشعر المنثور، والقصيدة الشعرية الأخرى، تنطلق كل السمات الجمالية التي تميزها، مع ملاحظة أنها تعتمد على الجمع بين المتناقضات، أي أنها تعتمد على فكرة التضاد(٢).

---

(١) المقصود باللغة اليومية هنا هو بساطة اللفظ، فربما تستعمل اللغة العامية بنيةً مكونة للنص الأدبي.

(٢) انظر، د. صلاح فضل: الأساليب الشعرية المعاصرة، ص ٤٣٨.

ويمكننا أن نحدد أبرز هذه السمات في النقاط الآتية:

١- استعمال اللغة اليومية الساعية إلى تحقيق المفارقة.

٢- الاقتصاد الشديد في اللغة.

٣- الميل إلى اختراق "التابو"[(١)] وذلك من خلال:

أ- الاحتفاء بالحاجات البيولوجية للجسد.

ب- النزعة المتمردة الساعية إلى تحقيق الصدمة الأخلاقية والعقائدية.

٤- التمحور حول الذات، التي لا تحفل بشـيء حتـى ذاتها.

٥- الإيقاع المفاجئ، من خلال استعمال اللغة استعمالا خاصا، لا يلتزم بمعياريـة القواعـد اللغويـة ولا دلالاتها المتعارف عليها(١).

---

(١) هو مصطلح يطلق على المحرمات التي ينبغي تجنب ذكرها لكونها ممـا يشمأز من ذكره أو يخجل من التلفظ به. واختراق المحرمات (التابو) في الأدب المعاصر هو جوهر الحداثة التي تستهدف تحطيم كـل الثوابـت الفنية والشكلية والمعنوية وكل موروث مهما كانت قداسته وأصالته فـي شخصيته الفرد. ومعروف أن أدونيس هو كبير الدعاة إلى هذه الحداثـة. انظر: د. يحيى جبر، مقال" التابو واللغة دراسة في علم اللغة الاجتماعي "، مجلة الثقافة العربية، ع١٩٨٣/١م –ليبيا.

ولكي يستحق الشعر المنثور أن يوصف بهذا الاسم، لابد له من الشروط الجمالية التالية:

أوّلا : أن يكون وحدة عضوية مستقلة، بحيث يقدم عالما مكتملا يتمثل في تنسيق جمالي متميز، يختلف عن الأشكال النثرية الأخرى.

ثانيا : أن تكون وظيفته الأساسية شعرية، وهذا يتطلـب أن تكون بنيته اعتباطية بمعنى أنه يعتمد على فكرة اللازمنية بحيث لا يتطور نحو هدف، ولا يعـرض سلسلة أفعال أو أفكار منتظمة مهما اسـتخدم مـن وسائل.

ثالثًا : أن يتميز بالتركيز والتكثيف، ويتلافى الاستطراد والتفصيلات التفسيرية، فالاقتصاد أهـم خواصـه ومنبع شعريته[2].

(١) انظر، د. صلاح السروي، مرجع سابق، ص ٨١، ٨٢.

(٢) انظر، د.صلاح فضل، مرجع سابق، ص ٤٣٩، وكذلك سـوزان برنار، قصيدة النثر، ص ١٨ -١٩، ص ٢٤١، وكذلك د. عـزت جاد، نظرية المصطلح النقدي، ص ٤٣٨.

وهكذا يرى الحداثيون أننا أمام بنيـة شـعرية حقيقيـة، توافرت لها طاقة لغوية وإيقاعية علـى قـدر مـن الغنـي والخصوصية، وعلى قدر من الجدة والطرافة، وكذلك علـى قدر من التصادم والتفاعل الجمالي. غير أن دعوى (الشعرية الحقيقية) هي مسألة نسبية جدا، وموضع جـدال حـاد فـي الأوساط النقدية. وإن كثيرا من النصـوص الضـعيفة فنيـا والعابثة فكريا، مما تعرضه كثير من الصـحف والمجـلات والدواوين، هو شهادة صادقة على مستوى تلـك (الشـعرية) ومؤشر على مستقبلها في حياتنا الأدبية، وهو ما أكده غيـر واحد من النقاد المبدعين[1].

---

(١) انظر، د. عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربيـة، ص ١٢٩، وكذلك أنسي الحاج، مجلة الناقد، ع٤٤، سنة ١٩٩٢م.

٤- الشعر المنثور في مصر "نظرة تاريخية":

حاول كثير من النقاد أن يؤصلوا للشعر المنثور، فـأرجع بعضهم جذوره إلى سنوات طويلة، تصل إلى ثلاثمائة عام[(١)] وبالغ البعض الآخر فأرجعه إلى كتابات المتصـوفة أمثـال الحلاج (ت ٣٠٩ هـ)، والنفري (ت ٣٥٤ هـ)، بل بـالغ الآخرون فجعلوا القرآن الكريم مؤثرا لتأسيس هـذا اللـون الأدبي[(٢)].

وفي الثلاثينيات، والأربعينيات من القرن الماضي، وفـي مرحلة من مراحل تطور الوعي في مصـر، خـرج علينـا الشعر المنثور بأشكال متنوعة، ومتفاوتة، غير أن جانبا منه كان يكتب بلغة أجنبية، كما شهدت هذه الفترة انتشارا للوعي التحرري على مستويات عدة، كما شهدت –الفتـرة نفسـها- الدعوة إلى ضرورة تجريد الشعر من العروض[(٣)].

---

(١) انظر، سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص ٢٦، وكذلك د.عزت جاد، نظرية المصطلح النقدي، ص ٤٣٥.

(٢) انظر، عبد الحافظ بخيت متولي، مجلة الثقافة العربية، ع١ يناير ٢٠٠٠ف.

(٣) انظر، نبيل فرج، مجلة الشعر القاهرية، ع ٦٥/ ١٩٩٢م.

ففي الثلاثينيات وبالتحديد عـام ١٩٣٤، كتـب "حسـين عفيف"[1] نصوصا أدبية، وكانت كتابته -كما أعلن- تُسـمى "الشعر المنثور" الذي تخلي فيه عن إيقاع الخليـل باسـتخدام التفعيلة، وقد جنح في كثير منها إلى القافية، ولكن بدت هـذه الكتابات سطحية، فلم يطرح الرجل إشـكالية مـا أو وعيـا جديدا.

وفي أوائل الأربعينيات، كتب "محمد منير رمزي" الشعر المنثور بالعربيـة والإنجليزيـة مسـتلهما فيـه التـراثين: الإنجليزي، والفرنسي الرومانسيين، وكان الرجل ممـن لـم يعلنوا عن نصوصهم إلاّ في محيط الأصدقاء فقط[2].

وفي عام ١٩٤٧م، أصـدر "لـويس عـوض" ديوانـه " بلوتولاند"، وعلى الرغم من الانفعالية الشديدة التي سـيطرت على مضامينه، فإنه طرح مشروعا للتجديد وتحرير الشـعر من قوالبه القديمة، كما طرح نمـاذج تطبيقيـة لمشـروعه

---

(١) أصدر حسين عفيف عددا من المجموعات الشعرية النثرية، منهـا "مفاجأة ١٩٣٤م" الزنبقة ١٩٣٨م البلبل ١٩٣٩ م وغيرها، انظـر د. كمال نشأت مرجع سابق ص ٢٠٣.

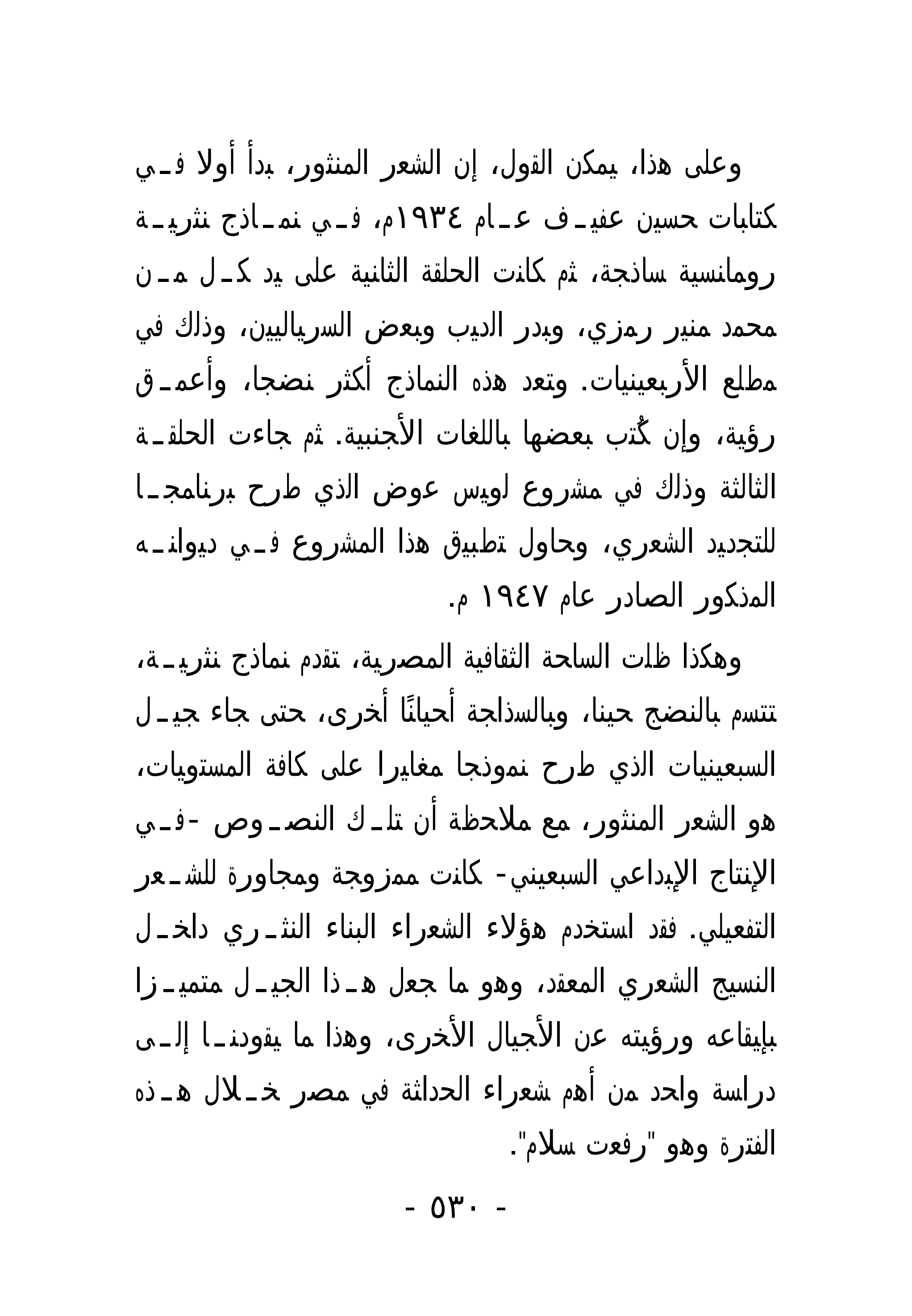
(٢) انظر: حميده عبد ا ، مجلة الأربعائيون، ع٣/٤، ١٩٩٢م.

الجديد. وقد كان له دور كبير في الساحة الثقافية التي خرجت في عباءة قصيدة التفعيلة في الخمسينيات. وفي تلك الفترة – أيضا- كتب "بدر الديب" كتابه "حرف الحاء" وقد كتب في مقدمته: "هذا كلام كتب في عام ١٩٤٨م، كتبه شاب في الثانية والعشرين من عمره، الشاب مصري عربي أفريقي تحيطه فواجع حضارة القرن، دون أن تكون له حماية إلاّ من إنسانيته المجردة، ومن قدرته الفردية على معاودة تجربة الخلق الكوني ليفهم ويعرف، وقد أحس الشاب حينذاك أنه يرفض التاريخ المكتوب الذي يصنع آنذاك، وأدرك أن قوالب التعبير تعمية، وأن المعرفة غير مفضية إلى الحقيقة.... وفي تلك اللحظة ثمة فكر طموح ومغاير ينبني على ساحة الخفاء، لذلك لم يستمر"(١).

هذا إضافة إلى كتابات عديدة تهدف إلى التحرر من القوالب القديمة، النظرية والتطبيقية، لكل من جورج حنين، وكامل زهيري، وعبد الحميد الحديدي، وأنور كامل، وفؤاد كامل.

---

(١) نقلا عن مجلة الأربعائيون، ع ٣/٤، ص ٣٧، ١٩٩٢م.



وعلى هذا، يمكن القول، إن الشعر المنثور، بدأ أولا فـي كتابات حسين عفيـف عـام ١٩٣٤م، فـي نمـاذج نثريـة رومانسية ساذجة، ثم كانت الحلقة الثانية على يد كـل مـن محمد منير رمزي، وبدر الديب وبعض السرياليين، وذلك في مطلع الأربعينيات. وتعد هذه النماذج أكثر نضجا، وأعمـق رؤية، وإن كُتب بعضها باللغات الأجنبية. ثم جاءت الحلقـة الثالثة وذلك في مشروع لويس عوض الذي طرح برنامجـا للتجديد الشعري، وحاول تطبيق هذا المشروع فـي ديوانـه المذكور الصادر عام ١٩٤٧ م.

وهكذا ظلت الساحة الثقافية المصرية، تقدم نماذج نثريـة، تتسم بالنضج حينا، وبالسذاجة أحيانًا أخرى، حتى جاء جيـل السبعينيات الذي طرح نموذجا مغايرا على كافة المستويات، هو الشعر المنثور، مع ملاحظة أن تلـك النصـوص -فـي الإنتاج الإبداعي السبعيني- كانت ممزوجة ومجاورة للشـعر التفعيلي. فقد استخدم هؤلاء الشعراء البناء النثـري داخـل النسيج الشعري المعقد، وهو ما جعل هـذا الجيـل متميـزا بإيقاعه ورؤيته عن الأجيال الأخرى، وهذا ما يقودنـا إلـى دراسة واحد من أهم شعراء الحداثة في مصر خـلال هـذه الفترة وهو "رفعت سلام".

يعد "رفعت سلام" واحدا من أبرز شعراء الحداثـة فـي مصر، لذلك، واكبت شعره بعض الكتابات النقديـة، ولكنهـا كتابات تتسم في مجملها بالجزئية، بمعنى أنها تمثل إضـاءة حــول ديــوان أو قــراءة نقديــة حــول ديــوان مــن دواوينـه[١].الأمر الذي يجعل هذه الدراسـة حـول مجمـل شعره –هي الأولى، وهي تمثل فاتحـة لدراسـات عديـدة وإسهامات نقدية حول شعر هذا الرجل.

وتعد تجربة شاعرنا، تجربة فريدة من نوعها، فقد نـوع الرجل في إبداعه بين القصيدة الموزونة، والشعر المنثـور، مع ملاحظة أن القصيدة الموزونة التي أبدعها تغـاير فـي شكلها وإيقاعها القصائد الموزونة الأخرى والمتعارف عليها من قبل، وهو ما سنتناوله على النحو التالي:

---

(١) من هذه الدراسات:

* دراسة لإدوار الخراط حول ديوان إشراقات، وقد ضمنها كتابة شـعر الحداثة في مصر دراسات وتأويلات.
* بعض الدراسات للدكتور: محمد عبد المطلب حول عدد من دواوين الشاعر وقد جمعها في كتاب "هكذا تكلم النص".
* دراسة لفاطمة قنديل حول " التناص في شـعر السـبعينيات" احتـل شاعرنا جزءا منها.

١- الوزن:

إذا كان الوزن العروضي من الأسس المهمة فـي إيجـاد الموسيقي الواضحة للنص، فإن شاعرنا قد احتفي بالوزن في بعض شعره، فجاءت بعض أشعاره على تفاعيـل الخليـل، ولكن على نسق يغاير النسق الخليلي، بمعنى أنه مزج تفاعيل البحور بعضها ببعض. وهذا التداخل التفعيلي أو المـزج لا يأتي على نسق واحد، فربما تأتي تفعيلتان لبحرين مختلفـين متجاورتين أو تطغى إحداهما على الأخرى، مثال ذلك، قوله:

لم تكن قاتلتي،	(فاعلن، فاعلُ، فا)
ولا كنت القتيل	(علن، فعلن، فعولْ)
كان البحر يغزونا،	(فعلن، فاعلن، فعلن)
فيقسمنا إلى نصفين:	(فعول، فعول، فعلن، فاع)
نصف في اتجاه الوقت،	(لن، فعلن، فعولن، فاع)
والآخر يسكنه الرحيل[1].	(لن، فاعلُ، فاعلُ، فاعلان)

---

(١) إشراقات رفعت سلام، ص ٨ .

يلاحظ على المقطع سيطرة تفعيلة المتدارك (فاعلن) وقـد زاحمتها تفعيلة المتقارب (فعولن) في بعض الأسطر، ومـن ذلك أيضا قوله:

وردة سوداء وعظمتان

(فاعلن، فعلن، فاعلن، فعول)

كل عظمة: برهان

(فاعلن، فعولن، فعلْ)

كل برهان: ضحكة آفلة

(فاعلن، فعلن، فاعلن، فاعل، فع)

وامتحان[1] (لن، فعولْ)

أو قوله:

١- كل دربٍ حرب

كل حربٍ شمس آفلة

٢- كل شمسٍ درس

كل درسٍ صحوة ذاهله

---

(١) كأنها نهاية الأرض، ص ١٨.

٣- كل صحوةٍ صبوةٌ

كل صبوةٍ هاوية قاتله

٤- في قاعها سوف تلقاني:

وردة

أو

قنبله (١)

فنحن في المقطع السابق، أمام أربعة أسطر، حيث تنتهـي بـ " آفلة/ ذاهلة/ قاتلة/ قنبلة " والشاعر مع حرصـه علـى وجود القافية، حافظ على التفاعيل العروضية، مازجا بـين " المتدارك، والمتقارب " فجاء السطران الأول والثـاني علـى النحو التالي:

(فاعلن، فعلن، فعلن، فعولن، فعلن، فاعلن)

وجاء السطر الثالث على النحو التالي:

(فاعلن، فعولن، فعولن، فعول، فعلن، فعِلن، فاعلن)

أما السطر الرابع والأخير، فكانت تفاعليه كالتالي:

(فعلن، فعولن، فعولن، فعلن، فعولن، فاعلن)

---

(١) إلى النهار الماضي، ص ٢٣.

وعلى الرغم من أن المزج بين التفاعيـل، موجـود فـي بعض نصوص الشاعر، فإنه لم يكتف بالمزج بين تفعيلتـين تنتميان إلى بحرين مختلفين فقط، إنما مزج بين أكثـر مـن بحرين، وذلك ليس على امتداد النص، بـل خـلال مسـاحة إبداعية صغيرة، من ذلك مثلا، قوله:

أنا القاتل، القتيل.....

وليس البحر غير غريمَي الرواغ،

وشوش لي.......

فأطلق شهوة النسيان في جسدي

فراغت من يدي.....

لتحط – عاريةً -...

على قوس انتصاف البحر،

عارية بلا أبدِ:

٩- وأنا – عموديا، على قوس انتصاف الوقت -

منتصب:

شهيدا،

شاهدا،

قاتلا،

وقتيل[١].

فالشاعر بدأ مقطعه السابق بـ "فعولن" الدالة على المتقارب، ثم انتقل مباشرة إلى "مفاعلان"، ومنها إلى "مفاعلتن" الدالة على بحر الوافر. وظل يسبح في هذا البحر حتى السطر التاسع، ومعه انتقلت التفعيلة إلى "متفاعلان" ليدخل في بحر الكامل، ويظل معه إلى قبل النهاية ليتحول إلى "فاعلن" و"فعِلان" وهما تنتميان إلى المتدارك.

والشاعر، حينما يغير التفعيلة، وينتقل منها إلى غيرها إنما يهدف إلى زحزحة الإيقاع لدى المتلقي، وكسر نمطية الإيقاع الرتيب، وهكذا حاول الشاعر أن يخلق لنصه إيقاعا متميزا، فلجأ لعدة أشياء منها:

أوّلا : أن هذه المقطوعات الموزونة جاءت داخل النصوص، ولم تنفرد بذاتها.

ثانيا : أن أكثر هذه المقطوعات الممزوجة أو المتداخلة، تكون تفعيلة المتدارك (فاعلن) طرفًا رئيسا فيها[١].

---

(١) إشراقات، ص ١١.

ثالثًا : استخدم الشـاعر الزحافـات والعلـل المجـازة عروضـيا، واسـتخدم أيضـا بعـض التفاعيـل المستحدثة، كاستعماله "فاعلُ" في حشو البيت بـدلا من فاعلن.

رابعا : البحور المستخدمة في هذا المزج، هي البحـور (الصافية/ البسيطة) فلم يستعمل الشـاعر البحـور المركبة غير مرتين وهو ما يقودنا إلى الملاحظـة التالية.

خامسا : الشاعر لم يستخدم الشـكل العمـودي إلاّ ثـلاث مرات فقط، كانت الأولى على بحر الطويل، ثمانية أبيات، بدأها بقوله:

قتيل بوادي الحب من غير قاتل
ولا ميتٌ يعزى نُهاكِ ولا زمَل
فتاك التي هام الفؤاد بحبـ ـها
مهفهفة شقراء درية القُـ ـ ـبلْ

(١) انظر على سبيل المثال، ديـوان إشـراقات، ص ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٥......

ألا لا ألا إلاّ لآلاء لابـــثٍ

ولا لا ألا إلا لآلاء من رحـل

فكم كم وكم كم ثم كم كم وكم كم

قطعت الفيافي والمهامه لم أصلْ

وعن عن وعن عن ثم عن عـن

وعنها أسائل كل من سار وارتحلْ

أما الثانية، فكانت من مخلع البسيط، وهي –أيضا– ثمانية أبيات وفي نفس القصيدة، يقول في مطلعها:

ربعان بالوادِ بين حـــالا

واهد ودمت منهما العروشُ

وأورقَ العطلهيج فيــها

وطَهطَهل وطهطلــيشُ

.......................[1]

(١) إشراقات، ص ٨٦، ٨٩.

ويلاحظ أن المقطعين من قصيدة واحدة، ففـي المقطـع الأول استدعى الشاعر شخصية "امرئ القيس" مـن خـلال قصيدته التي مطلعها:

"لمن طلل بين الجدية والجبل"[1].

وهي قصيدة تحمل كما هائلا من التجريد اللغوي المفـرغ من الدلالة، كقوله مثلا:

فكم كم وكم كم ثم كم كم وكم كم
قطعت الفيافـي والمهامه لـم أمل
وكـاف وكفكاف وكـفي بكفها
وكاف كفوف الودق من كفها أنهمل

---

(١) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبـراهيم، ص ٤٦٨، وقد وردت القصيدة بروايتين.

الأولى ومطلعها: لمن طلل بين الجدية والجبل *** محل قديم العهـد طالت به الطـول.

الثانية مطلعها: لمن طلل بين الجـدية والجبل *** مكـان عظـيم الشأن طالت به الطيل.

فيتابعه رفعت سلاّم في تلك المغامرة اللغوية، التي تمثـل منطق الرفض العابث الذي يمتد إلى اللغة، وذلك من خـلال المقطع الأول. أما المقطع الثاني (مخلع البسـيط) فيكـاد أن يكون كتلة صماء لا توحي أو تدل ولا تحرك عاطفة أو تهز وجدانًا، وهو بذلك يثبت أن الشعر لا ينعقد بـالوزن فقـط، فالوزن في المقطعين موجود، وهما وزنان لهما مكانة قديمة وعريقة في شعرنا القديم، إلاّ أنهما مفرغان من الشعرية التي من خلالها يتفاعل المتلقي مـع الـنص الأدبـي والخطـاب الإبداعي.

كما أن المقطعين يدلاّن على أن ما يأتي به شاعرنا -من تمرد لغوي– ليس جديدا، فقد جاء به من قبل أقـدم شـعراء العربية وأشهرهم، وهو امرؤ القيس.

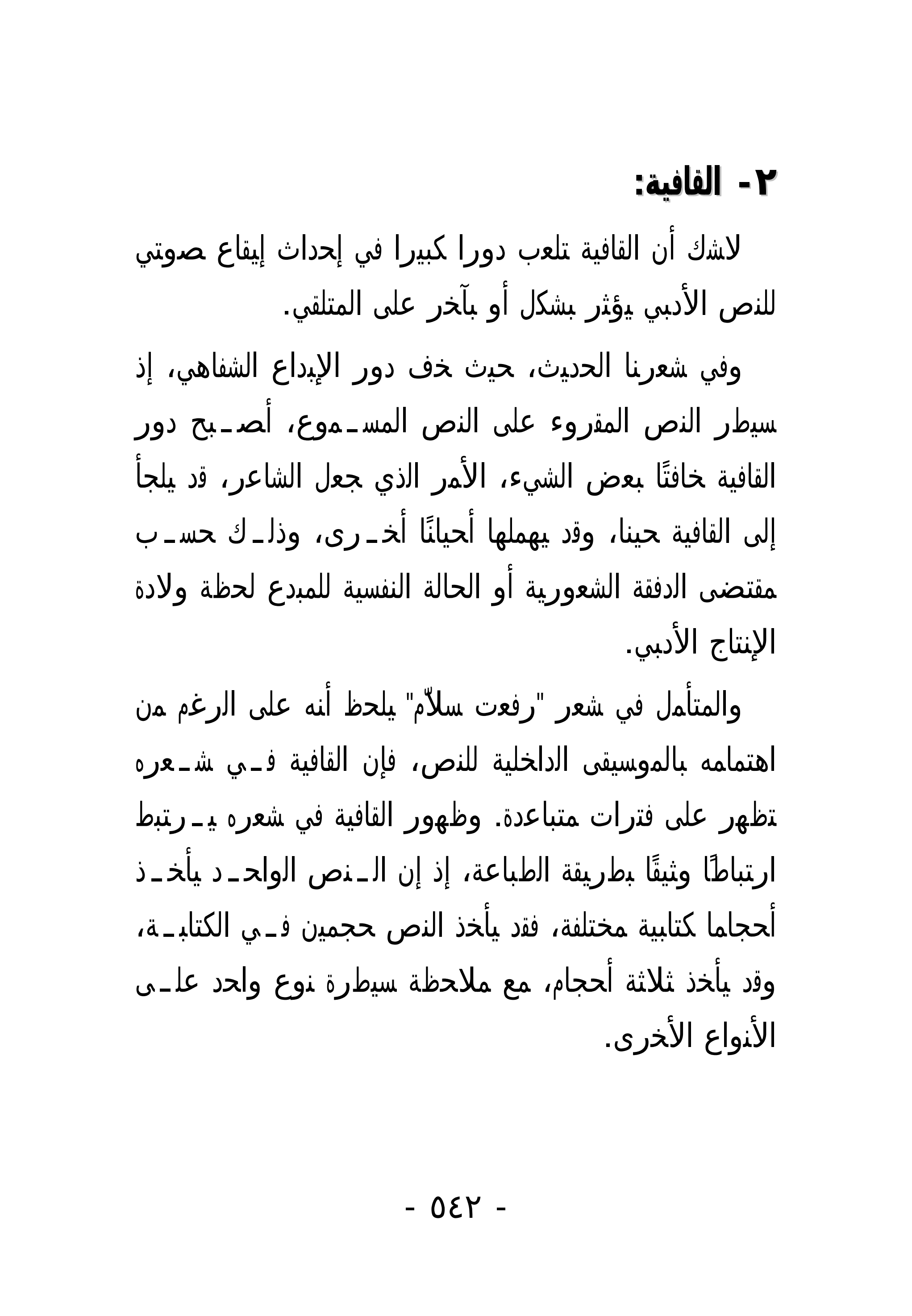
أما المرة الثالثة –التي ورد فيها الشعر العمـودي-، فقـد جاءت على وزن "الرجز" الذي أصابه (استحداث في تفاعيله) يقول فيها:

يا طفلنا الغـ ـريب في مهده الصغير
الوعـ ـ ـد يـ ـرتسم فـ ـي وجهك الغرير
نم في حمى الكرى نم في مدى النعاس
يا طفلنا الـ ـغريب في موته الأخير(١)

يلاحظ، تكرار البيت الأول مع العكس في الدلالة بين قوله "مهده الصغير/ موته الأخير"، وقد لجأ الشاعر إلى هذا الشكل العمودي، في المقطع السابق؛ لأنه في مقام الغناء، فهو يردد أغنية من أغاني الأطفال، فكان لزاما عليه أن يصوغ أغنيته على الشكل العمودي، حتى تتلاءم مع الغناء.

سادسا : يعدّ شاعرنا ذا تجربة إيقاعية جديدة، إذ أنه لـ ـم يكن تحت عباءة الشـ ـعر التقليـ ـدي (العمـ ـودي/ التفعيلي) في استخدامه للتفاعيـ ـل، إنمـ ـا صـ ـاغ تجربته الإبداعية في قالب جديد لم نعهده من قبل.

(١) وردة الفوضى الجميلة، ص ٥٤.



٢- القافية:

لاشك أن القافية تلعب دورا كبيرا في إحداث إيقاع صوتي للنص الأدبي يؤثر بشكل أو بآخر على المتلقي.

وفي شعرنا الحديث، حيث خف دور الإبداع الشفاهي، إذ سيطر النص المقروء على النص المسموع، أصبح دور القافية خافتًا بعض الشيء، الأمر الذي جعل الشاعر، قد يلجأ إلى القافية حينا، وقد يهملها أحيانًا أخرى، وذلك حسب مقتضى الدفقة الشعورية أو الحالة النفسية للمبدع لحظة ولادة الإنتاج الأدبي.

والمتأمل في شعر "رفعت سلاّم" يلحظ أنه على الرغم من اهتمامه بالموسيقى الداخلية للنص، فإن القافية في شعره تظهر على فترات متباعدة. وظهور القافية في شعره يرتبط ارتباطًا وثيقًا بطريقة الطباعة، إذ إن النص الواحد يأخذ أحجاما كتابية مختلفة، فقد يأخذ النص حجمين في الكتابة، وقد يأخذ ثلاثة أحجام، مع ملاحظة سيطرة نوع واحد على الأنواع الأخرى.

وهذا النوع المسيطر يخلو من أي لون من ألوان القافيـة، لكن اللون الآخر من كتابة النص، يبدو فيه الاهتمام بالقافية، كما يبدو فيه أيضا التجانس المعنوي، وكأننـا فـي الـنص الواحد، إزاء نصين مندمجين بعضهما ببعـض: الأول منهما -الأكبر مساحة- يخلو من القافية، والآخر -موزع في ثنايـا النص الأول- يبدو فيه الاهتمام بالقافية، مثال ذلـك قصـيدة "فاطمة" يقول فيها:

لا تعرف النوم، ولا يعرفها السهر

تمشى الفصول في أقدامـــــها

ويــــــورق الحجـــــــــر

مرج زعفرانٍ فـي المـــــــرأة

وامرأة من الصحو الجميل المنهمر

أنسل منها إليها، بيننا خيط دم وياسمين لا يعرفه الـزمن ولا عوامل التعرية، أنا الولد الصغير لا أبلغ حافتها، جناحاي بلا ريشٍ يرفرفان إليها.....[1].

---

(١) إلى النهار الماضي، ص ١٩.

يلاحظ أن المقطع السابق، ورد على شكلين، الأول منهما ورد بخط طباعي أكبر من الآخر، كما أظهر الشاعر قافيتـه من خلاله، وذلك في كلمات "السهر/ الحجر/ المنهمر". أمـا الجزء الآخر، فلم يوجد فيه أثر للقافيـة، مـع أن المقطـع الشعري كاملا ينتمي إلى المزج بين تفعيلي "فاعلن، فعـولن" بأشكالهما المختلفة.

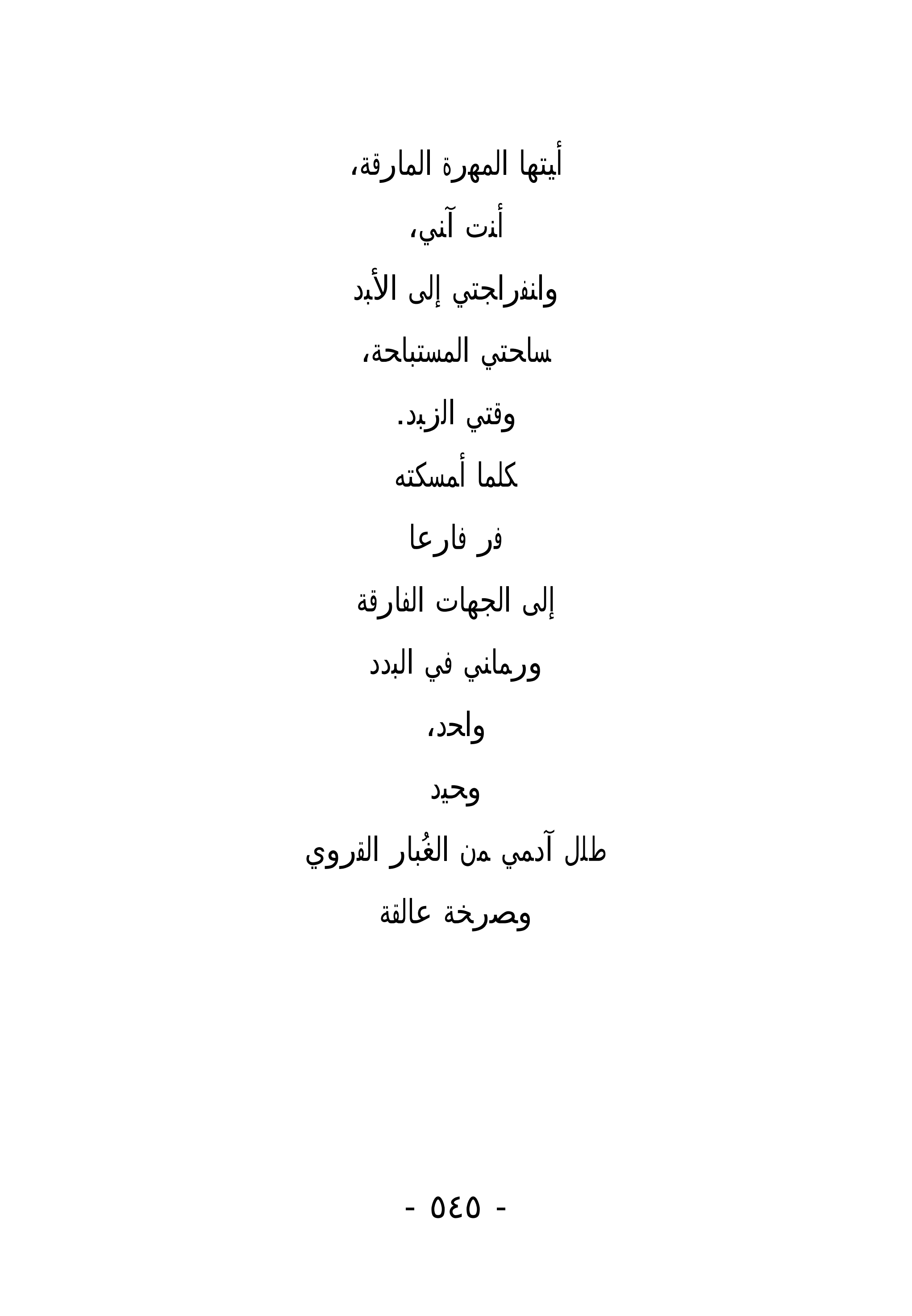
والشاعر في المقطع بدا متمردا علـى القوالـب الثابتـة القديمة، فلجأ إلى شكل فني جديد، فالتزم بالقافية فـي جـزء صغير، ولم يلتزم بها في الجزء الباقي منه، ومن ذلك أيضا قوله:

"فامرحي وتراقصي في الضوء، غدنا أمر بلا خمر، أربط الحبل في وتدٍ، أغرس الوتد في انتصـاف السـرير أبـدا، لتقضمي عشب الذكريات، حشائش انتظاري إلـى المسـاء، واشتهاء قفزتي الخاطفة، قضمةً قضمة، لا تُفني ولا تُشـبع، دوري في المدار، أنا مركز الدائرة الأبدية.

لحظة صاعقة

لا موت،

لا حياة



أيتها المهرة المارقة،

أنت آني،

وانفراجتي إلى الأبد

ساحتي المستباحة،

وقتي الزبد.

كلما أمسكته

فر فارعا

إلى الجهات الفارقة

ورماني في البدد

واحد،

وحيد

طلل آدمي من الغُبار القروي

وصرخة عالقة

فلماذا، كلما شددت الحبل تبتعدين، أمتطيكِ إلى وهـمٍ، أم أمتطي الزمن الخئون، قطرة قطرة إلى رملِ خيالي، لا مفر. سنلتقي في الليل،.....[1].

يلاحظ في المقطع السابق، أنه جاء على شكلين – أيضا – أما الشكل الأول، فيخلو من القافية، ويتميز بإيقاعه الخفـي، ولذا جاء بطريقة كتابية مخالفة، فهي – أصغر حجمـا مـن الشكل الآخر الذي تميز إلى جانب الكتابـة بوجـود القافيـة الواضحة في كلمات "صاعقة/ مارقة/ فارقة/ عالقة " وتتخلل هذه القوافي، قوافٍ داخلية متمثلة في " الزبد/ البدد " ثم يعود الشاعر إلى الشكل الأول الذي يخلو من القافية، مغيرا نمـط الكتابة إلى حجم أصغر، وكأنه يمثل الظل للنص الأساسي أو أننا أمام نصٍ مكون من "متن" وهو جـزء صـغير مقفـى "وهامش" وهو جزء كبير يفتقد القافية.

والنص، حينما يبتعد عن القافية، فإنه بلا شك يضعف إلى حد ما من الناحية الإيقاعية، وهذا قد يسبب مللا لدى المتلقي؛ ولذا لجأ الشاعر إلى تنوع الشكل الفني، ومن ثم وجود أثـر للقافية ولكن على فترات متباعدة، يجعل المتلقي في حالة تتبع دائم للنص.

---

(١) كأنها نهاية الأرض، ص ٢٠.

وقد وجدت هذه الظاهرة من القوافي في معظـم دواويـن الشاعر[1]، وهذا يؤكد مدى اهتمام الشاعر، وحرصه علـى تحقيق الإيقاع المتميز لنصه الأدبي، وهو ما جعله صـاحب تجربة متفردة بين أبناء جيله.

وعلى الرغم من وجود الإيقاع فـي النمـاذج الشـعرية السابقة، فإننا نجد أثرا للعيبين: النثرية الصارخة –وإن تحقق الإيقاع– والصور الغريبة ذات المعاني الغامضة –أحيانًـا– التي لا يخرج منها القارئ بشيء!!

٣- الجناس:

تعد بنية الجناس من البنى التي أولع الحداثيون باستعمالها واستخدامها في بناء إنتاجهم الأدبي، وذلك لما فيها من أثـر صوتي ملحوظ يهيمن على المتلقي ويلفت الانتباه إلى الإيقاع الصوتي الناتج عنه، ولا يحسن تجانس اللفظين إلاّ إذا كـان موقع معنيهما من العقل موقعا حميدا[2].

---

(١) انظر، على سبيل المثال، كل القصائد في ديـوان (إلـى النهـار الماضي)، وكذلك كل القصائد في ديوان (إشراقات رفعت سـلاّم)، وكذلك كل القصائد في ديـوان (كأنهـا نهايـة الأرض) وبعـض القصائد في ديوان (هكذا قلت للهاوية).

(٢) انظر، عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٦.

وقد أكثر رفعت سلاّم من استعمال هذا اللون البلاغي، في معظم شعره، فقد ورد هذا اللون البديعي في ديوان "هكذا قلت للهاوية" نحو (٨٧) مرة[1]، وهو عدد كبيـر إذا قـيس إلـى دواوين شعرية أخرى.

وربما يكثر الشاعر من توظيف تلك البنية تعويضا لإيقاع القافية التي لم يلتزمها في شعره، فعقد الموازنة بين الجنـاس والقافية التي تأتي أحيانًا، لتحقيق الناحية الإيقاعية التي تمثل جزءا مهما في بناء النص الأدبي، ومن ذلك قوله:

تمد صوتها في لحظة القيلولة

وتشعله شهابا شاهقًا،

وشهقةً شهباءَ،

واشتهاء[2].

---

(١) انظر، د. محمد عبد المطلب، هكذا تكلم النص، ص ١٧٢.

(٢) انظر، إنها تومئ لي، ص ٢٤.

يلاحظ أن الشاعر حرص على تكثيف المناطق الإيقاعيـة في المقطع السابق من طريق استخدام الجناس بين مفـردات تتقارب في النطق، وتتقارب في التركيب الصوتي وتتخـالف في المعنى الدلالي، إضافة إلى تكرار حرف "الشـين" نحـو ست مرات متتالية، وما أبرزه هذا الحرف من وجود خشونة صوتية، يتداخل بعضها مع بعض لتبـرز حـدة الاشـتعال والتوهج من ناحية، والاشتهاء من ناحية أخرى. وكذلك مـن أمثلة الجناس – الكثيرة – قوله:

"أغافل الحراس وأخترق الثغرات السرية (صـنعتُها مـن أجل الأعداء وأجلي) تستقبلني البراري النائمة بالشخير أقول جئتكم بالبشير النذير، تقول اعقل الدابة وتوكل أقـول هـي سيدتي، وتاجي يتستر على عاري وعريي تقول هو الغايـة والبرهان فاخلع الآن نفسك وتقدم باليسرى تجد ريحا وريحانا وحلبةً مباحة للانتهاك انتهك..."[(١)].

---

(١) هكذا قلت للهاوية، ص ٥٣. لو تخفف الشاعر من النثرية المسرفة في النص لكان أليق باللغة الشاعرية.

في المقطع الحواري السابق، وظف الشاعر الجناس، فولد إيقاعا موسيقيا، وذلك من خلال "الشخير/ البشير/ حيث يربط بينهما الألف واللام والشين والياء والراء"، "سـيدتي، تـاجي يتستر" حيث يربط بينهما حرف "التاء والسين والياء"، وكذلك "على عاري وعريي" حيث يجمع بينهما حرف (العين)، ثـم تتوج الظاهرة الإيقاعية من خلال اللفظين الأخيرين "عـاري – عريي" اللذين يجمع بينهما التجانس اللفظي من خلال ثلاثة حروف "العين/الراء/ الياء". معنى هذا أن الخطاب الشـعري يحاول توظيف بنية الجناس بنية أساسية في بناء النص تسهم في خلق إيقاع يناسب الحالة النفسية لدى الشـاعر، ويهيـئ المتلقي لتقبل النص الإبداعي دون ملل، ويمكننـا –أيضـا– ملاحظة بنية الجناس من خلال قوله:

لا.................

ليس الأمر كما يبدو

فلماذا أُبصر ما يتوتر في الأُفق القادم

والأوفق أن نتحرى في البدء

حدود الألفاظ المشتبهة والمشتبكة(١)

---

(١) وردة الفوضى الجميلة، ص ٤٥.

الشاعر في المقطع السابق، يستنكر تصرفه وفعلـه، مـن رؤيته التشاؤمية والانهزامية، فالأفضل أن يتحرى الأشـياء أولا، ويتوخى الدقة في الألفاظ التي تحمـل علـى عاتقهـا التفسير والمدلول الصحيح. وهذا المقطع، كما يبدو واضحا، خال من القافية، ومن الألوان البلاغية التـي تعطـى نفحـة إيقاعية ولذا لجأ الشاعر للجناس الذي وضح الحوار الداخلي للنفس/ الذات، بين النفي والإثبات، وذلك من خلال بنيتـين، الأولى خفية (الأفق/الأوفق) والثانيـة واضـحة جليـة فـي (المشتبهة/ والمشتبكة) وبين الخفـاء والتجلـي تـتم رسـم الصياغة التي تنتج التشابه والاختلاف أو النفـي والإثبـات. ولذا فقد ورد الجناس ليس كحلية وزينة إيقاعية، إنما أسـهم في بناء النص دلاليا، فضلا عن كونه مكونًا مـن مكونـات الإيقاع الذي يحاول الشاعر تحقيقه من خلال عدة وسائل غير تقليدية.

والمتتبع لشعر "رفعت سلاّم" يلاحظ اعتماده على تلك البنية البديعية وخاصة في ديوانه الأخير[1]، الذي قلما نجـد صـفحة تخلو منه، وكثيرا ما نلحظه أكثر من مرة في الصفحة الواحدة.

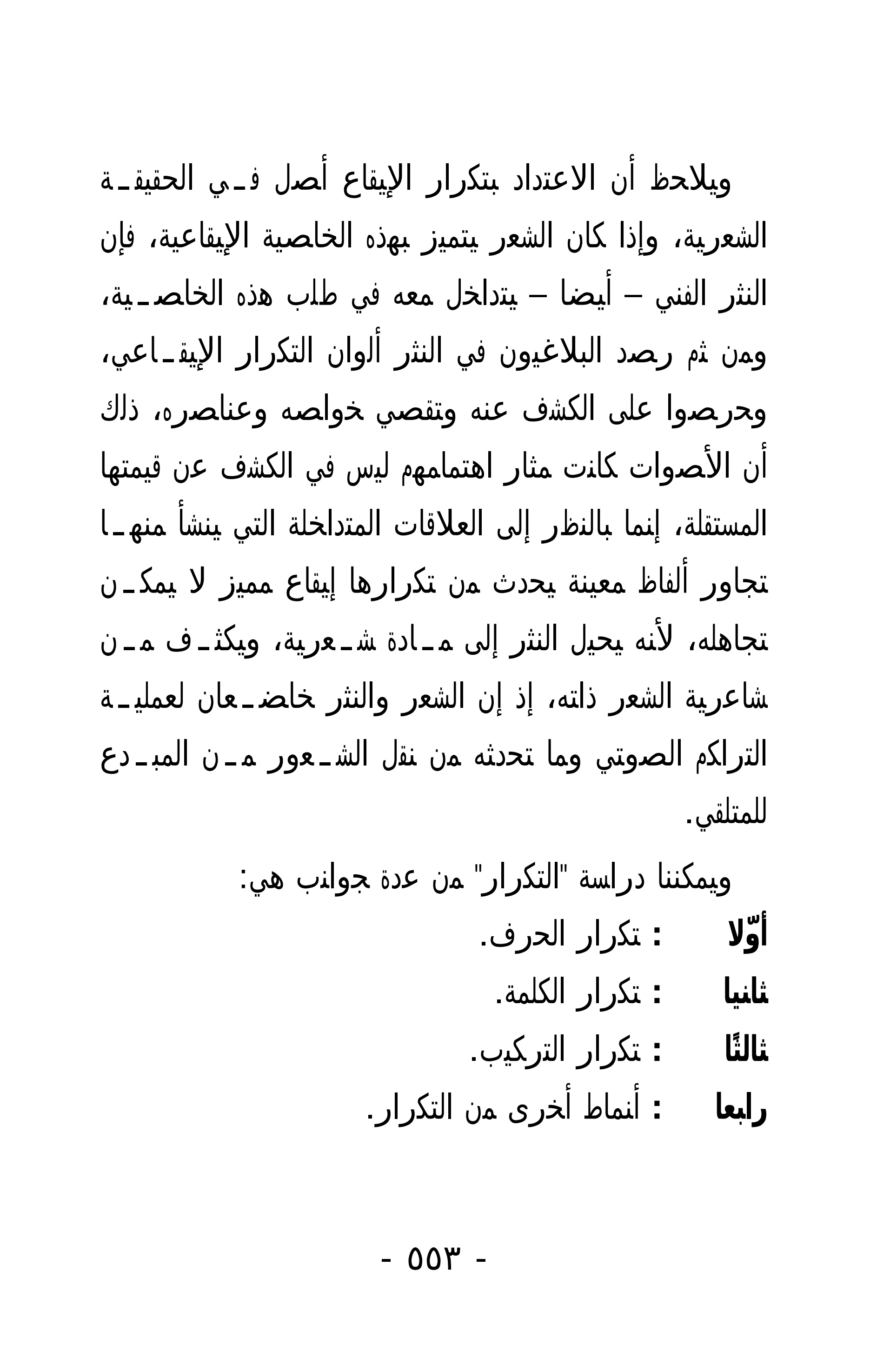
٤- التكرار:

اعتنى شعراء الحداثة بالجانب البديعي، وأولـوه اهتمامـا كبيرا، ولكن بدرجات متفاوتة بين أقسام علم البديع، ومـن تلك الأقسام التي اهتم بها الشعراء ما يسمى بـ "التكـرار" الذي يقوم بالدرجة الأولى على الناحية الإيقاعية التي تتسـع وتضيق حينا، وتعلو وتهبط أحيانًا أخرى.

والرسالة الشعرية تتحرك بين المبدع والمتلقـي، وهـذه الحركة قوامها الغنائية التي تستمد جذورها من مبدعها، ثـم تصل بالمتلقي إلى حالة الشاعر النفسية والذهنية التي كـان عليها عندما أبدع نصه، ولا يمكن تحقّق ذلك إلاّ بغلبة اللغـة الشعرية التي يمثل التكرار بأنواعه المختلفة أعلى درجاتها.

---

(١) كأنها نهاية الأرض.



ويلاحظ أن الاعتداد بتكرار الإيقاع أصل فـي الحقيقـة الشعرية، وإذا كان الشعر يتميز بهذه الخاصية الإيقاعية، فإن النثر الفني – أيضا – يتداخل معه في طلب هذه الخاصـية، ومن ثم رصد البلاغيون في النثر ألوان التكرار الإيقـاعي، وحرصوا على الكشف عنه وتقصي خواصه وعناصره، ذلك أن الأصوات كانت مثار اهتمامهم ليس في الكشف عن قيمتها المستقلة، إنما بالنظر إلى العلاقات المتداخلة التي ينشأ منهـا تجاور ألفاظ معينة يحدث من تكرارها إيقاع مميز لا يمكـن تجاهله، لأنه يحيل النثر إلى مـادة شـعرية، ويكشـف مـن شاعرية الشعر ذاته، إذ إن الشعر والنثر خاضـعان لعمليـة التراكم الصوتي وما تحدثه من نقل الشـعور مـن المبـدع للمتلقي.

ويمكننا دراسة "التكرار" من عدة جوانب هي:

أوّلا : تكرار الحرف.

ثانيا : تكرار الكلمة.

ثالثًا : تكرار التركيب.

رابعا : أنماط أخرى من التكرار.

أوّلا: تكرار الحرف:

لاشك أن للحرف أهمية كبيرة في إنتاج الدلالة، فهو البنية الأولى للمادة اللغوية، وله أيضا أهمية في إنتـاج الإيقـاع، ولكن ذلك وفق شروط معينة يحكمها النمط التكراري الخاص بالمبدع.

ويمكن دراسة تكرار الحرف من خـلال عـدّة جوانـب أهمها:

١- تكرار حرف معين في المقطع "التداعي الصوتي".
٢- تكرار الحرف في الكلمة الواحدة "البناء الصـوتي للمفردة".
٣- ألوان أخرى من تكرار الحرف.

١- تكرار حرف واحد في المقطع:

وهو من الظواهر الإيقاعية التي استفاضـت فـي شـعر الحداثة بشكل كبير، ذلك أن تكرار الحرف الواحـد خـلال مساحة ضيقة يعطى المقطع كثافة إيقاعية عالية، يتقصـدها المبدع، حتى يلفت إليها نظر المتلقي، ومن ثم تصل رسـالته الإبداعية والشعرية، وقد استعمل "رفعت سلاّم" هذه الظاهرة في معظم دواوينه الشعرية، ومن ذلك قوله:

"فلا يأخذني النعاس والنسيان السهل على سـلم المسـاء أسيرا كسيرا كسوسنة بلا سينين أو سلحفاة بلا رأس. سبيلي سالك لا مستحيل، واستدارة ساعتي تسعى فتسلب السؤال بلا سؤال، ثم تسعى تستدير وتستدير، فأستغيث بساحراتي. ليس يسمعن استغاثاتي، فأسحب سيفي المكسـور. أصـرخ فـي السـياق سـدى. مسـعاي سـدى، فيسـرقني النعـاس والنسيان..."[1].

يلاحظ في هذا المقطع، أن الشاعر، اهـتم بشـكل كبيـر بحرف "السين" المعروف بهمسه وصفيره، فلم يغادره إلاّ بعد أن تكرر نحو (٤٦) مرة، وذلك خلال سبعة أسـطر فقـط، فالشاعر في المقطع يصور نفسه الوحيدة أمام تحديات الزمن الذي يسعى ويسلب حتى السؤال من الشـفاه، فـإذا بـالنفس تستغيث من صروفه ببعض الغيبيات، ولكن لا جدوى أمـام جبروت الزمن. ولاذا كانت المواجهة بينه وبين زمنه، وليكن التحدي.. وهكذا أراد الشاعر أن يلفت انتباه المتلقي ليشـاهد

(١) إشراقات، ص ٤٣.

تحدي الذات للزمن، فلجأ لوسيلة التداعي الصوتي التي أدت ما أراده الشاعر منها[1]. ومن ذلك –أيضا– قوله:

"لا شأن لي. فافرنقعوا عنى قليلا، كي أصوغ شريعتي. ليس من هذا العالم شعبي وشيعتي، وشعرة معاوية في يـدي منذ ألف عامٍ أشدها وأرخيها لكنني – في نومي- قطعتها"[2].

يلاحظ أن تكرار حرف "الشين" في المقطـع نحـو (٦) مرات، أدى إلى وجود كثافة موسيقية، عملت على تخفيـف حالة التوتر لدى المتلقي، وكسرت حاجز الرتابة لديه، إضافة إلى كونها تلفت انتباهه إلى قصد المبدع ورسالته.

ويلاحظ أن هذه السياقات الصوتية، تضيق فتشمل لفظـين فقط، كما في قوله:

"شاة ترعى مع الذئب الحنون، يروي لها سيرته السـرية فاتحة للمفاتحة الشبقية"[3].

---

(١) لو تخفف الشاعر من التزامه (السين) قليلا لكان أليق وأوقع فـي نفس المتلقي، إذ إن كثرتها تصيب المتلقي بالملل والضجر.

(٢) إلى النهار الماضي، ص ١٢٠.

(٣) كأنها نهاية الأرض، ص ٧٣.

ثم تتسع دائرة التداعي الصوتي، فتشمل ثلاث مفـردات، كما في قوله:

"تنفجـر الصـحوة صـارخة صـاخبة دون شـظايا أو برهان"[1].

يلاحظ تكرار "ص" الذي ساعد على تجسيد حالة الصحوة لدى المتلقي. ثم تتسع تلك الدائرة لتضم أربعة ألفاظ، كما في قوله:

"رفيف أليف، ورفرفة وارفة"[2]. لاحظ حروف "الفاء".

ثم تتسع الدائرة لتضم خمسة ألفاظ، كما في قوله:

"لا تذكر – الآن... على شطيه أعشاب الشهوات أشجارا شاهقة"[3].

لاحظ تكرار حرف "الشين". وتتسع لتضم ستة ألفاظ، كما في قوله:

---

(١) المصدر السابق، ص ٧٥.

(٢) هكذا قلت للهاوية، ص ٥٥.

(٣) إلى النهار الماضي، ص ١٢٩.

"ولا لي طلل طائل أطويه في طيات طاعتي الوطيئة"[(1)].
لاحظ "الطاء" وتأخذ هذه الدائرة في الاتساع رويـدا رويـدا، حتى تصل مفرداتها إلى نحو "٤٧" مفردة مثل قوله: "تسـوق السراطين إلى سردابك السري ساعة الخُسر...."[(2)].

ويلاحظ أن الحرف الواحد، قد يكرر أكثر مـن مـرة فـي الديوان الواحد مثال ذلك حرف "السين" تكـررت فـي مقـاطع مختلفة من ديوان "إشراقات" في صفحة (٤٣) نحو(٤٦) مـرة، وفي صفحة (٦٦) نحو (٩) مرات، وفي صفحة (٧٤) نحو (٧) مرات، وكذلك كان حرف "الصاد" الذي تكرر فـي الصـفحات (٦٧- ٧١) سبع مرات للأولى، وثماني مرات للمرة الثانية.

وهكذا حاول الشاعر أن يكثف إيقاعه داخل مقطع بعينـه، يمثل مركز الثقل في نصه من حيث الرسالة والمضمون، ولا شك في أن هذه الظاهرة قديمة في شعرنا العربي، فهي ليست جديدة أو وافدة إلينا من الخارج، إنما هي مستحدثة من أدبنـا العربي، ولها جذور عريقة، فقد وردت في شـعر الأعشـى (ت٧ هـ) وذلك في قوله:

---

(١) هكذا قلت للهاوية، ص ٤٠.
(٢) كأنها نهاية الأرض، ص ١٨.

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني

شاوٍ مشِل شلول شلشل شول[1]

ومن ذلك قول المتنبي:

فقلقلت بالهم الـ ذي قلقل الحشا

قلاقل عيسٍ كلهن قلاقـ ـل[2]

أو قول الشاعر الآخر:

يـا ظاعنًا عـنا ظعنت بعصمة

ورجعت معتمدا بعـ ـز صاعـ ـد

عـرج على ربع العلاء معرسا

بمعان عـ ـز المعـ ـتزي للعابـ ـد

العالـ ـم الأعلى العميد لعصـ ـره

...............................[3]

---

(١) ديوان الأعشى، تحقيق رودلف جاير مشل ص ٤٥:، شلول: خفيـ ـف، شلشـ ـل: الخفيف القليل، وأريد بها المبالغة، ويروي شاومشل مشول شلشل شـ ـمل وروى أبو عبيدة: شول وقال الأصمعى شول.

(٢) انظر: شرح ديوان المتنبي، وضع عبد الـ ـرحمن البرقـ ـوقي ٣/ ٢٩٣، قلاقـ ـل الأولى: جمع قلقل، وهى الناقة الخفيفة السريعة، قلاقل الثانية: جمع قلقلة، وهى الحركة، والمعنى: حركت - بسبب الهم الذي حرك نفسي – إبـ ـلا خفافـ ـًا فـ ـي السير، يعني سافرت ولم أعرج بالمقام الذي فيه الضيم .

(٣) انظر، د. عز الدين السيد، التكرير بين المثير والتأثير ـ ص ٥٢.

كما وردت هذه الظاهرة في مقامات الحريري ورسـائله (ت٥١٦ هـ) وأخص "الرسالة السينية" "والرسالة الشينية"[(١)] كما شاع هذا اللون من التداعي الصوتي، والولع بالحرف أو الصوت لدى بعض الشعراء والأدباء، ولاسيما شعراء عصر المماليك فأبدعوا شعرا – معظمه نظم متكلف - ونثرا يحفل بهذا اللون الإيقاعي.

---

(١) الرسالة السينية: قد التزم في كل كلمة منها السين، نثرا، ونظمـا، وقد كتبها على لسان بعض أصدقائه يعاتب صديقًا له... مطلعها:

باسم القدوس استفتح، وبإسعاده استنجح

ومن شعرها:

"وسيف السلاطين" مستأثر، بأنس السماع وحسو الكؤوس

وختمها بقوله: وحسبنا السلام، رسول السلام

الرسالة الشينية: التزم فيها بحرف الشين، وقد كتبها إلى أبي طلحة بن النعمـان الشاعر – لما قصده بالبصرة – يمدحه ويشكره، ومطلعها:

بإرشاد المرشد المنشئ أنشئ، شغفي بالشيخ: شمس الشعراء، ومن شعرها:

فأشعاره مشهورة ومشاعره *** وعشرته مشكورة وعشائره =

= انظر: مقامات ورسائل الحريري ٧١/٢.

ومن ذلك قول الشاعر:

نزه لسانك عن نفاق منافق

وانصح فإن الدين نصح نصيح

وقول الآخر:

وتجنب المن المنكد للنــــدي

وأعن بنيلك من أعانك وامنن[1]

يلاحظ، تكرار عدة حروف معينة في الشـواهد السـابقة (ش، ع، ق، ح، ن). وهذه دلالة على أن هذا اللون الإيقاعي ليس وافدا إنما هو إعادة لما يحفل به تراثنـا مـن أشـكال وخصائص فنية، وفي هذا تواصل بين القديم بإبداعه وبـين الجديد بإنتاجه الأدبي.

---

(١) نقلا عن مطالعات في الأدب المملوكي والعثماني للدكتور/ بكـري شيخ أمين، ص ٢٢٢. ولمزيد من هذه الأبيات، انظـر: د. علـي الجندي، البلاغة الفنية، ص ٢٠١، وما بعدها.

٢- تكرار الحرف في الكلمة الواحدة "البناء الصوتي للمفردة":

وهذا اللون يمثل بناء مميزا للكلمة الواحدة التي تتضـافر مع باقي الكلمات لتكون جملة ذات إيقاع خاص، تسـهم فـي البناء الإيقاعي للنص، فضلا عن إسهامها في البناء الـدلالي له.

ففي الديوان الأول، " وردة الفوضـى الجميلـة " وظـف الشاعر، هذا البناء التركيبـي للكلمـة، إذ وردت المفـردات مكررة الحروف نحو (١٩٢) مفردة، وهي نسبة عالية تجعـل للظاهرة حضورا مؤثرا في الإيقاع الصوتي للنص، مثل قوله:

الليل ثقيل كالجثة والظلمة

كالأبد الراسخ، لا هسهسة ولا همهمة

غير رفيف البوم، دبيب الأبراص

فحيح الحيات، الثيران الليلية –راضية–

ترعى كلأ الموت، وتلعق ما يجري في المنحدرات[١]

---

(١) وردة الفوضى الجملية، ص ٥٣.

فالمقطع السابق، يضم خمس مفردات لها رنـين صـوتي مميز عن غيرها هذه المفردات، هـي (هسهسـة/ همهمـة/ رفيف/ دبيب/ فحيح). ويلاحظ أن هذا البناء الصوتي لتلـك المفردات، وتردد الحرف في المفردة الواحدة أعطى للمقطع إيقاعا خاصا، فضلا عن إنتاج الدلالة التي أوحتها تلك الألفاظ – بطبيعة بنائها – عن الليل الطويل حيث الظلام والسـكون، ومن ثم الخوف والفزع حيث لا يسمع إلاّ أصوات خافتـه لا تُميز أو هي محاكاة الأصوات. وعلى هذا، فالألفاظ – تلك – لم تدخل المقطع كحلية أو لإحداث إيقاع فقط، إنما أسـهمت في استحضار الجو النفسي للشاعر، ونقلته للمتلقي.

ويمكن ملاحظة ذلك –أيضا– في قوله:

كل صباحٍ فجيعة

وكل نوم فَرَار

صقور تحط الصبح فوق رأسي

تولول ولولة لئيمة

حتى إذا فتحت عيني

اختطفتها

وحطت فوق شباكي

ترصد الخطوة الأليمة[1]

في المقطع السابق، يصور الشاعر فجيعته مع كل صباح، وأمانيه التي تفر من بين أصابعه، ولا يمكن الإمساك بهـا، فسرعان ما تُختطف وتحط أمامه لتساوره من بعيـد. وقـد استخدم الشاعر في تصوير مأساته عدة أشياء منها، استخدام الألفاظ (تولول/ ولولة)، وهما لفظـان يوحيـان – بطبيعـة التركيب الصوتي– إلى لحظة من لحظات الصراخ والعويل، وهو ما يكثف الناحية الدلالية وينقلها إلى المتلقي، ذلك إضافة إلى أنهما مع الجناس في (لئيمة/ أليمة) والتكرار في (كـل/ فوق/ حط) وتكرار "الصاد" في (صباح/ صـقور/ الصـبح/ ترصد).

كل هذه الأشياء تعمل علـى إبـراز الناحيـة الإيقاعيـة للمقطع، فيكسر حاجز الرتابة والملل لدى المتلقي.

---

(١) هكذا قلت للهاوية، ص ٩.

ويلاحظ أن الألفاظ التي بها تكرار تأتي على مستويين:

أ- مستوى التماثل المتصل، وذلك مثل كلمات (مدجج/ يرمم/ مفضض/ قطط/ بدد/ عدد/ حجج...).

ب- مستوى التماثل المنفصل ويشمل المضعف الرباعي الذي يتماثل فيه الأول، والثالث، ويتماثل أيضا الثاني والرابع، مثل كلمات (صلصل/ بربر/ زحزح/ رفرف/ هدهد/ وسوس). ويشمل كذلك كلمات تتماثل فيها الأصوات بطريقة أخرى مثل (أبابيل/ دجاج/ ذليل/ قرقعة/ نميمة/ اللصوص/ حشائش/ قيلولة/ قديد.........).

وقد أكثر الشاعر من استخدام تلك الكلمات بنوعيها (المتصل، والمنفصل)، حتى وصل عدد تلك الكلمات في ديوان "هكذا قلت للهاوية" نحو (٣١٣) كلمة وهو عدد كبير بالنسبة لهذا الاستخدام. أما ديوانه الأخير " كأنها نهاية الأرض" فقد وصلت لأكثر من (١٠٠) كلمة، وهذا يؤكد حرص الشاعر على اختيار مفردات معينة، تسهم في بناء النص إيقاعيا – بتركيبها الصوتي – ودلاليا – بمضمونها الدلالي – فيحقق لنصه الشعرية المطلوبة.

٣- ألوان أخرى من تكرار الحرف:

من الألوان المتعددة لتكرار الحرف الواحد، ما يبدو من خلال تكراره في كلمتين متجاورتين، فيكون ذلك الحرف بمثابة الرابط بينهما، وهو ما يحقق إيقاعا خاصا لتلك الجملة، ومن ذلك قوله:

خطى ساخت

وأشجار الكوابيس سامقة، وريفة

لها مطر منهمر على ليلة قروية تنأى إلى الوراء[(١)]

يلاحظ في المقطع السابق، أن كثيرا من الكلمات المتجاورة، يوجد بينهما رابط صوتي يجمعهما، "الخاء" في (خطى/ ساخت)، "السين" في (الكوابيس/ سامقة)، "التاء" في (سامقة/ وريفة)، "الميم، والراء" في (مطر/ منهمر)، "اللام" في (على/ ليلة).... الخ.

ويمكننا أيضا ملاحظة ذلك التكرار، من خلال قوله:

طبقات من صدأ الأصوات

---

(١) هكذا قلت للهاوية، ص ٣٦.

ركام وجوه جاحظة

أشلاء تطفو فوق الماء

رنين الأجراس السوداء

وطفل يخفي أحلاما فادحة..[(١)]

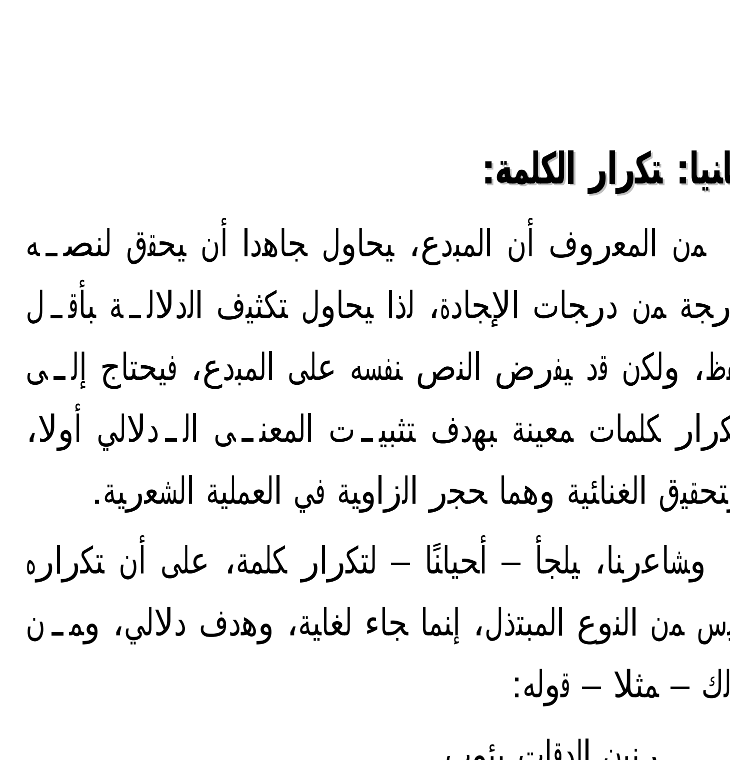
يمكن ملاحظة الربط الصـوتي بـين كلمـات (صـدأ/ الأصوات) و(وجوه/ جاحظـة) و(تطفـو/ فـوق) و(رنـين الأجراس) و(الأجراس السوداء) و(الطفل/ يخفي) و(أحلاما/ فادحة).

وقد أكثر شاعرنا من تلك الظاهرة الإيقاعية حتى بلغـت في ديوانه "وردة الفوضى" نحو (٤٠٢) مرة[(٢)] وهو ما يؤكد أهمية تلك الظاهرة في إنتاج الإيقاعية في هذا الديوان.

---

(١) إشراقات، ص ٣٧.

(٢) انظر، د. محمد عبد المطلب، هكذا تكلم النص، ص ٢٤٣.



ثانيا: تكرار الكلمة:

من المعروف أن المبدع، يحاول جاهدا أن يحقق لنصه درجة من درجات الإجادة، لذا يحاول تكثيف الدلالة بأقل لفظ، ولكن قد يفرض النص نفسه على المبدع، فيحتاج إلى تكرار كلمات معينة بهدف تثبيت المعنى الدلالي أولا، وتحقيق الغنائية وهما حجر الزاوية في العملية الشعرية.

وشاعرنا، يلجأ – أحيانًا – لتكرار كلمة، على أن تكراره ليس من النوع المبتذل، إنما جاء لغاية، وهدف دلالي، ومن ذلك – مثلا – قوله:

... رنين الدقات يئوب

يلوب ولا فلمن

أجراس الليل تدق لمن

أجراس الليل تدق

لمن

أجراس

الليل

تدق، تدق

دق

دق

دق

دق[1]

لاشك أن تكرار الـ (دق) في المقطع أكثر مـن ثمـاني مرات، أسهمت بشكل كبير في نقل الصورة، ومن ثم الحالـة النفسية من المبدع إلى المتلقي، كما أسهمت من ناحية أخرى – ببنائها الصوتي – في استحضار إيقاع يتلاءم مع طبيعـة الموقف الدلالي، ومن ثم فقد أسهم التكرار – هنا – في البناء الدلالي والإيقاعي.

ويمكننا إيضاح ذلك التكرار من خلال قوله:

وتر يراوح في انتظار اللمسة الأولى

يتراخى كل شيء

كل شيء يتراخى

يتراخى

---

(١) وردة الفوضى الجميلة، ص ٥٨.

يتراخى

كل شيء

يتراخى[1]

يجسد الشاعر التراخي المسيطر على الواقع، وذلك من خلال تكراره نحو خمس مرات في المقطع. وتكرار الكلمة في الأسطر السابقة أوحت لنا بالطبيعة المتراخية التي لا تنبئ عن همة أو نشاط، ومن ثم فقد نقلت الرسالة الشعرية إلى المتلقي فأصابته بالتراخي المقصود ليشارك الواقع والمبدع فيه. ومن ناحية أخرى فقد شاركت الكلمة المكررة – ببنائها الصوتي – في استحضار حالة التراخي والنوم.

وعلى هذا يمكن القول إن بنية التكرار – تكرار الكلمة – تسهم في بناء النص الشعري دلاليا وإيقاعيا، الأمر الذي جعل الشاعر يهتم بتلك البنية اهتماما خاصا حتى إنه أوردها نحو (١٢٦) مرة في ثلاثة دواوين فقط[2].

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٦.

(٢) وردت بنية التكرار في ديوان وردة الفوضي الجميلة نحو ٤٦ مرة.

وديوان إنها تومئ لي نحو ٢٧ مرة.

وديوان هكذا قلت للهاوية ٥٣ مرة.

وقد يأخذ تكرار الكلمة منحى آخر، وذلك حينما لا تتكرر الكلمة بصورتها إنما تتكرر بمشتق لغوي آخر، ويوجد هـذا اللون في كثير من نصوص الشاعر ومن ذلك قوله:

يمرق سرب الأسئلة السائلة، كزيت منسي في ركن

مهجور، صوب النسيان

كل سؤال بهتان[1]

يلاحظ تكرار الأصل اللغوي (سأل) من خلال الكلمـات (الأسئلة/ السائلة/ سؤال) كما يلاحظ تكرار الأصل (نسـي) من خلال (منسي/ النسيان). ويمكن ملاحظة هذا اللون مـن التكرار من خلال الجمل الآتية، وهي من ديوان واحد فقط.

- خليج مختلج يمتصني

ونقفز القفزة الهاذيـة

- فاتحةً للمفاتحة الشبقيـة

شاهق عميق ينفذ من ثقب الزمن بلا سوء أو سوأةٍ مفردا منفردا.

---

(١) كأنها نهاية الأرض، ص ٧٥.

- أغني أغنية عتيقـة

- في السعير المرير المر

- قتيلي وقاتلي

- لست مقبرة، أنا المرأة القُبرة[1]

لاشك أن هذا النوع من تكرار المشتق على هـذا النحـو المتقارب يساعد على خلق لون إيقاعي للنص الشعري يعطى المتعة الفنية التي هي إحدى غايات العمـل الأدبـي عامـة والشعري خاصة.

من ألوان التكرار التي أولع بها الشاعر، تكرار الضمائر، وخاصة ضمائر الذات (أنا/ نحن....)، ومعنى هذا أن الذات تمثل نقطة البدء، ومحور العملية الشعرية والإبداعية، ومـن ثم فإن المنتج الإبداعي يأتي على صورتها أو انعكاسـا لهـا لأنها صاحبة السيادة الإنتاجية فيه، فهي التي تحرك الـدوائر الدلالية، وقد تنفرد بمهمتها أحيانًا أخرى، فمن يقرأ – مثلا- ديوان "هكذا قلت للهاوية" يلاحظ تكرار (أنا) صاحبة السيادة الذاتية في الإبداع الشعري لدى الشاعر، وذلك في مثل قوله:

---

(١) كأنها نهاية الأرض، صفحات: ٩، ١٩، ٣٦، ٧٣، ٩١، ١٠٧.

- أنا قادم

أنا سيد الهباء

- أنا هوة أنا طلقة عابرة
- أنا الوليمة الدائمة
- أنا دخان احتمال
- أنا القاتل البريء

أنا الخائف الجريء

- أنا الفاتن الدنيء

أنا وردة النحاس

أنا الأبدية الفانية

- أنا النبي الرجيم

أنا الآبق الكليم

أنا البهلوان اللئيم

- أنا البهلوان الأليم
- أنا سيد الغاشية[١]

---

(١) انظر، صفحات (٩، ١٩، ٢٢، ٣٥، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١).

ويمكن ملاحظة أن الذات في السطور السابقة تشابكت في دوائر دلالية مألوفة حينًا، وغير مألوفة أحيانًا أخرى، فهـي بشرية أحيانًا (قاتلة/ وبريئة/ خائفة/ وجريئة/ فاتنة/ ودنيئة)، وهى أيضا في دائرة النبوة أحيانًا أخرى، وربما تتداخل معها الشيطانية (النبي الرجيم) وقد تصل إلى منطقة الملائكية (سيد الغاشية) إذن الذات هنا تمثل الذات البشرية جمعاء بما فيهـا من تناقض وتعقيد، وقدرات متباعدة ومتباينة أحيانًا.

ويلاحظ أن تكرار الضمير (أنا) في السطور السابقة أسهم في بناء النص من الناحية الدلالية، فضـلا عـن تحقيـق التوازي بين الدوائر الدلالية المختلفة، وهو ما يسهم في خلق إيقاع يفاجئ المتلقي بالجديد غير المتوقع، ويجعله في حالـة ترقب دائم، وهو أيضا ما فعله في ديوانه الأخير "كأنها نهاية الأرض" حيث يقول:

- أنا المرأة الغريقة
- أنا المرأة الآفلة
- أنا الفريسة الماكرة
- أنا المرأة الشائكة
- أنا البربري الرحيم

- أنا مركز الدائرة الأبدية
- أنا البربري الفقير
- أنا الرمية الضائعة
- أنا الندم النحيل
- أنا المرأة الساجية
- أنا المرأة الآزفة[(١)]

ويمضي الشاعر في الصفحات المتبقية من ديوانه مكررا وملحا على استعمال الضمير (أنا)[(٢)] الذي يمثل مركز الثقـل الدلالي والإيقاعي، فضلا عن الاستخدام الطباعي المميز لهذه الأسطر عن غيرها.

---

(١) انظر، صـفحات (١٠، ١٢، ١٣، ١٥، ١٧، ٢٠، ٢٤، ٢٧، ٢٨، ٣٧، ٤٣).

(٢) ورد هذا التكرار بنفس التركيب في ديوان إلى النهـار الماضـي، انظر – مـثلا – صـفحات ٨٦، ٨٨، ١٢٧، ١٢٨، ١٣٤، ١٤٥، ١٤٨، وانظر كذلك " إنها تومئ لي " ص ٤٩ وغيرها. وعلى الشاعر ألاّ يبالغ في هذا التكرار حتى لا يؤدي إلى الملل والنفور، فضلا عن طابع التقريريه في تكديس هذه الجمل الخبرية المقتضبة.

وتمثل ضمائر الذات نسـبا عاليـة فـي ترددهـا فـي شعر"رفعت سلاّم"، وهو ما يؤكد هيمنة الذات على الـدوائر الدلالية، فضلا عن إسهامها في البناء الإيقاعي للنص، فقـد ترددت هذه الضمائر في ديوان (إنها تومئ لي) نحـو ٥٣٢ مرة وهي نسبة مرتفعة جدا عن استخدام الضمائر الأخرى.

من صيغ التكرار التي اهتم الشاعر بها، تكـرار الصـيغ الصرفية داخل المقطع الواحد، ولا يخفى أن هـذا التكـرار يخلق إيقاعا موسيقيا مميزا وذلك مثل قوله:

"جسد شاسع وشهوة قصيرة أُطلقها كل صحوةٍ في الـرحم المباحِ ضد الوقتِ والموت، والخواء والعناء، والعويل والهديل، والنهار والشجار، والكلام والأحلام، والثياب والكلاب، والنفاق والطلاق وشارة الملْك اللجام، ولعبتي معها الزمن"[(١)].

يلاحظ اتفاق المفردات المتجاورة في الوزن الصرفي، مع التزام الفاصلة بينهما، وهذا يعطي نغما موسيقيا للنص، على أن اتفاق الصيغ الصرفية أو تكرارها، لا يتوقف عند اللفظين فقط – وهو أكثر الأنواع – إنما يمتد تكرار الصـيغة إلـى ثلاث مفردات مثل قوله:

---

(١) كأنها نهاية الأرض، ص ٢١.

أنا العابر الأثيم

أفر في الثغرة الأولى إلى المصير الكظيم[1]

وقد تتسع دائرة التكرار إلى أربع مفردات، مثل قوله:

مرأة

من هديل بَلِيل

جسد

من الصهيل الضليل[2]

وتتسع دائرة الصيغ الصرفية، لتضم خمس مفردات مثـل قوله:

لك اختزنت أنوثتي حتى صراخ الجوع والشبق الأليم،

لك الصهيل والهديل والأنين والحنين[3].

وقد تتسع هذه الدائرة التكرارية، لتضم سبع مفردات، دفعة واحدة مثل قوله:

---

(١) إلى النهار الماضي، ص ١٠١.

(٢) المصدر السابق، ص ٤١.

(٣) كأنها نهاية الأرض، ص ٣٩.

أنا المدهوم المكلوم المحتوم المختوم الموشوم المحـروم المحكوم بالإرجاء إلى القصيدة الماضية[1]

لا شك في أنه كلما اتسعت الـدائرة التكراريـة للصـيغ الصرفية المكررة، كلما أصاب الـنص الشـعري بالرتابـة والملل، ولذا ينبغي استعمال هذا اللون من التكرار في حدود ضيقة.

وهكذا، حاول الشاعر من خلال تكرار الصيغ الصـرفية المتجاورة أن يحقق لنصه الإيقاع المطلوب للشعرية، الأمـر الذي جعله يركز على هذا النوع من التكـرار، فقـد وردت صيغة "فعيل" مكررةً داخل الجمـل الشـعرية فـي ديـوان "هكذا..." نحو (١٩) مرة، وصيغة "فاعل" نحو (١٨) مـرة، وكذلك كانت صيغة "فَعلَة" أما " فَعَال" فقد وردت نحو (١٤) مرة..... الخ. الأمر الذي يؤكد قصدية الشاعر لإحداث هـذا التكرار، مع ملاحظة أن هذه الصيغ تخضع لمبدأ التجـاور؛ لأنه ربما يحقق الهدف الإيقاعي المنشود من وجهـة نظـر الشاعر.

---

(١) هكذا قلت للهاوية، ص ٦٧.

ومن تكرار الصيغ – أيضا– تكرار صـيغة الفعـل فـي مقطع واحد بكثافة عالية، فتكـون الجمـل أشـبه بموجـات متلاحقة لخلق أحداث متتالية. مثال ذلك قوله:

تنعقد الكلمات دخانًا يتكاثفُ

يصاعد حتى يصدمه السقف فيرتد

تصدمه الأرض فيرتد

يتصادم بالجدران

يتحرش بزجاج الشباك الموصود فينحل

يذوب

يتكثف قطراتٍ تجري في المنحدرات إلى البالوعات(١)

في المقطع السابق ورد نحو ثلاثة عشر فعلا من جملـة كلمات المقطع البالغ عددها سبعا وعشرين كلمة، احتل الفعل منها نسبة ما يقرب من ٥٠% مـن المقطـع وهـى نسـبة مرتفعة، فقد طغى على جانب الاسم، وكذلك علـى جانـب الحرف.

---

(١) وردة الفوضى الجميلة، ص ٤٢.

فالشاعر يصور لنا حصار (الكلمة) فلجأ إلى صيغة الفعل؛ لأنه قادر على خلق إيحاء بالأحداث الكثيرة المتتالية لمتابعة ومحاصرة الكلمة وخنقها، ولاشك أن علو جرس الفعل في المقطع أعطى إيقاعا للمقطع يغاير باقي أجزاء القصيدة.

على أن تكرار هذا النوع لا يقتصر على الفعل فقط، ولذا فإننا نجد مناطق يحتلها مستوى الاسمية فقط، من ذلك قوله:

القطارات، الرحيل، اللوعة، الأبناء للحرب

مناديل الأمهات، الصبية، الفتيات، السواد

الرصيف المقفر الخالي، نشيج، بائع الكولا، مواء القطة الحامل نظرة الدهشة من عين المدينة[(١)]

يلاحظ هنا سيطرة الاسمية، وهو ما أبرز ثبات الموقف بما فيه من لوعة وأسى، وقد أعطى ذلك إيقاعا للنص - على الرغم من جفافه موسيقيا-، وقد ورد هذا اللون من ألوان التكرار في الكثير من أعمال الشاعر[(٢)].

---

(١) المصدر السابق، ص ٧.

(٢) تكرار الفعل، انظر –مثلا – وردة الفوضى الجميلة، ص١١/٢٤/٢٥/٣٢/٣٦، تكرار الاسم، المصدر نفسه، ص ١٤، ٢٥، ٧٤.......

ثالثًا: تكرار التركيب:

إذا كان الإيقاع في النص ينتج عن وسائل عديدة، كتكرار الحروف، والكلمات، فإنه بلا شك تزداد الإيقاعية حدة عندما تدخل في مجال التركيب، إذ إن تكرار التركيب يدفع المتلقي إلى المتابعة التماثلية أكثر من المتابعـة السـطحية للـنص لاستنباط المعنى الدلالي. وعلى هذا فإن تكرار التركيب يخدم النص دلاليا وإيقاعيا، ومن ذلك قوله:

معهم تساقط صحراوات لم أقطعها، وخمور لم أشـربها، وذنوب

لم أرتكبها، ونساء لم أنكحها، وأحلام لم أقربها، وحماقات

لم أقترفها، وشهوات لم أذقها، وقصائد لم أكتبها[١]

في المقطع السابق، يعتمد الشاعر على تكـرار التركيـب وتماثله، حيث تضم الجملة الواحدة (الفعل "تساقط" + الفاعل "الذي يأتي جمعا للمؤنث أو للتكسير"+ أداة نفي وجزم "لم" + فعل مضارع "مبدوء بالهمزة + مفعول به "ضمير") وإذا كان الفعل (تساقط) يمثل مركز الدفقة الدلالية، لكونه الأساس في

(١) هكذا قلت للهاوية، ص ١٣.

كل الجمل، فإن كل التراكيب تستعيده مضمرا، محققة بـذلك إيقاعا صوتيا مميزا يغاير في طبيعته باقي أجزاء النص.

ويمكننا – أيضا – ملاحظة تكرار التركيب مـن خـلال قوله:

كل خطوة ذهول

والصباح مفازة شاسعة تضيق على الجسد

كل عضوٍ باد

شاهق عميق ينفذ من ثقب الزمن بلا سوءٍ أو سوأةٍ، مفردا منفردا

زبدا أو بددا

كغيمة من غياب تسوقها ريح مخاتلة إلى المراعي القاحلة

كـل قضمة زلزلة

كل زلـزلة قافلة[1]

---

(١) كأنها نهاية الأرض، ص ٧٣.

يلاحظ في المقطع السابق، وجود الإيقاع المميز، وقد نتج هذا عن عدة أشياء، كان أهمها تكرار التركيب فـي الجملـة المكونة من (كل + اسم مجرور "مفرد" + اسم "نكرة" "مبتـدأ مؤخر") الجملة الاسمية –هنا - بطبيعـة تركيبهـا وبنائهـا المكون من تنوين الكسر في المفرد، الذي يجـاور، النكـرة المرفوعة، في أربع مرات خلال مساحة قصيرة، هذا التكرار يشحذ عزم المتلقي لاستنتاج الدلالة المطلوبة فـي الـنص، إضافة إلى استمتاعه بموسيقى وإيقاع يميز المقطع عن غيره من المقاطع الأخرى.

وقد ورد تكرار التركيب في كثير من نصوص الشـاعر، وهي سمة إيقاعية تميزه عن غيره من شعراء جيله[1].

---

(١) انظر، على سبيل المثال، ديوان إلى النهـار الماضـي، ص ٢٣، ٣٧، ٤١، ٥٥، ٥٧، ٧٧، ١١٥، ١٢٨.......

* ديوان كأنهـا نهايـة الأرض، ص ١٣، ١٥، ١٧، ٢٥، ٣١، ٤١، ٥٦......

* ديوان إشراقات، ص ٢٨، ٣٠، ٣٢، ٥٠، ٥٥، ٦٩.....

رابعا: أنماط أخرى من التكرار:

لم يكتف الشاعر بألوان التكرار السابقة التي مـن شـأنها خلق إيقاع للنص، إضافة إلى إسهامها في البناء الدلالي لـه، إنما لجأ إلى أنماط تكرارية أخرى من شأنها –أيضا – خلـق جو إيقاعي يتضافر مع الأنماط الأخرى في تهيئـة المتلقـي والاستمتاع بالنص.

من هذه الأنماط "الترديد" وهو لون بلاغي قـديم، يعمـل على نمو النص نموا تدريجيا، بفضل تكرار بعض المفردات، وذلك مثل قوله:

قطرة من الصمت

تفصل بين نافذتين

على هاوية

وهاوية من اختلاف الوقت

تفصل بين سماءين

على جثة عالية

وجثة من اشتعال الوقت

تفصل بين منتظرين(١)

---

(١) أنها تومئ لي، ص ٣٨.

يلاحظ أن المقطع يأخذ بالنمو الدلالي تدريجيا، حيث يأتي اللفظ الأول بمعنى، ثم يتردد مرة أخرى بمعنى مغاير، يجعله ثنائي الإنتاج، وذلك ما نلحظه في كلمات (هاويـة/ هاويـة- جثة/جثة)، والمقطع برزت إيقاعيته، نتيجة عدة عوامل منها، تكرار جملة ثابتة مع لفظ واحد على النحو التالي:

تفصل بين ← نافذتين
← سماءين
← منتظرين

وكذلك جملة:

وهاوية / وجثة ← من ← اختلاف / اشتعال ← الوقت

إضافة إلى وجود القافية في (هاوية/ عاليـة) و(نافـذتين/ سماءين) كل هذه الأشياء خلقت أجواء إيقاعية للمقطع، ومن ثم للنص.

ويمكننا – أيضا – ملاحظة الترديد ودوره الإيقاعي، فـي قوله:

كل دربٍ حـرب

كل حربٍ شمس آفله

كل شمسٍ درس

كل درسٍ صحوة ذاهله

كل صحوةٍ صبـوةٌ

كل صبوةٍ هاوية قاتله

في قاعها سوف تلقاني:

وردة

أو

قنبله[1]

الشاعر في هذا المقطع بدأ رحلته بالمتلقي، وذلك بالانتقال من مكان إلى مكان آخر، متدرجا به حتى وصل إلـى قـاع الهاوية القاتلة، وذلك في صبوته التي تجعله إما وردة ناضرة تبهج الآخرين، وإما قنبلة تدمرهم.....

---

(١) إلى النهار الماضي، ص ٢٣.

يلاحظ أن الإيقاع نتج عن عدة أشـياء منهـا، اسـتعمال الترديد عبر أسطر المقطع في تكرار كلمات (حرب/ شمس/ درس/ صحوة/ صبوة) مع وجود ظـلال معنويـة ودلاليـة إضافية خلال عمليات التكـرار (شـمس، آفلـة، صـحوة، ذاهلة...) كما نتج الإيقاع أيضا من وجود القافية في (آفلـة/ ذاهلة/ قاتلة/ قنبلة) فضلا عن توازي الجمل بالمقطع، إضافة إلى وجود الوزن[1]. ومن الترديد – أيضا – قوله:

١- وحينما انكسرت جيوشنا،

٢- لذت بالسلاح

٣- فلما انكسر السلاح،

٤- لذت بالبحر،

٥- ولما أتت جيوشهم من البحر،

٦- اعتصمت بها،

٧- فقتلونا[2].

(١) انظر، ص ٢٣٠ من نفس الدراسة.

(٢) وردة الفوضى الجميلة، ص ٢٤.

الشاعر يعتمد في المقطع على تكـرار كلمـات معينـة بطريقة فنية، تنتج بصوتيتها إيقاعا مميزا. ففي السطر الثالث يكرر (الانكسار) مـن السـطر الأول، ويكـرر –أيضـا – (السلاح) من السطر الثاني، وفي السـطر الخـامس يكـرر (البحر) من السطر الرابع، و(الجيوش) من الأول... وهكـذا يستخدم الترديد لتحقيق إيقاع صوتي إضافة إلى إسهامه فـي الإنتاج الدلالي للنص[١].

من أنماط التكرار التي لجأ الشاعر إليها لخلـق الإيقـاع المميز لنصه الشعري ما يسمى بـ " رد العجز على الصدر " وهو – أيضا – لون بلاغي قديم، يعتمد فـي بنائـه علـى التكرار، ويتضح هذا النمط التكراري مـن خـلال المقطـع التالي:

في صباح غامض أجيء بالأرجوحة الفضية،

نامي، برهة من النسرين والصندل نامي

---

(١) يمكننا ملاحظة الترديد في ديوان "هكذا قلت للهاوية" ص ٧، ٣٤.

ديوان "وردة الفوضى الجميلة" ص ٣١.

ديوان "كأنها نهاية الأرض" ص ١٨، ٢٥، ٤١، ٧٤، ٧٦، ٩١، ١١٣.

طفلتي الخضراء أنت، وبيننا دم وبيل[1]

ففي السطر الثاني، لجأ الشاعر إلى تكرار كلمة (نـامي) مرة في صدر السطر، والأخرى في نهايته، فحقق انسـجاما صوتيا في السطر، فضلا عن الإضافة الدلالية فـي الكلمـة المكررة. ومن ذلك –أيضا – قوله:

- تهادي.. أيتها الآلام.. تهادي
- لا شيء، فراغ العالم مبقور،

ينداح، وتنطفئ النيران ولا شيء[2]

لاشك أن تكرار (تهادي) فـي السـطر الأول بتركيبهـا الصوتي أعطت إيقاعا يتلاءم مع المعنى الدلالي للجملة، كما أن عبارة (لا شيء) المكررة في السطرين الثـاني والثالـث عملت على إحكام الدفقة التعبيرية صوتيا ودلاليا في المقطع. فالمطلع هو نفسه الختام، وكأننا في حلقة مفرغـة، فكانـت النتيجة الحتمية (لا شيء)[3].

---

(١) هكذا قلت للهاوية، ص ٨٧.

(٢) وردة الفوضى الجميلة، ص٥٤.

(٣) يمكننا ملاحظة هذه الخاصية الإيقاعية في العديد من أعمـال الشـاعر، انظر، مثلا كأنها نهاية الأرض، ص ٣١، ٣٦، ٤٤، ١٠٧.

لم يكتف الشاعر بالألوان البلاغية السابقة التي تعتمد فـي بنائها على التكرار لإحداث جرس موسيقي للنص، من شأنه جذب المتلقي واستمتاعه بالخطاب الشعري فنراه يطرق ألوانًا بديعية أخرى مثل "العكس والتبديل"[١] و"الترصـيع"[٢] وقـد أوردهما الشاعر بقلة؛ لذلك لا يدخلان دائرة السمة المميـزة لإيقاع نصه الشعري.

٥- الطباق:

الطباق من البنى البديعية، ذات التأثير الدلالي، من طريق إبراز المغايرة والمخالفة، كما أن لها تأثيرا إيقاعيا، وخاصة عند ما تدخل في إطار من النسق الصـوتي بفعـل التماثـل الصرفي بين طرفي التطابق، وذلك مثل قوله:

رجل آجل وامرأة عاجلة.. باب مفتـوح علـى هاويـة.. هكذا[٣]

---

(١) انظر، مثلا، وردة الفوضى الجميلة، ص ٦٦.

(٢) انظر، هكذا قلت للهاوية، ص ٤٩، ٨٠.

(٣) هكذا قلت للهاوية، ص ٦٣.

في السطر يستخدم الشاعر الطباق بين (رجل - امـرأة) و(آجل – عاجلة) فأعطى الإيقاع صوتًا متميزا، ويمكن تأمل السطر من الناحية الدلالية على أن الازدواجية المنتجة للعالم (الرجل/المرأة) تقف على حافة الهاوية التـي استحضـرتها الصياغة في حالة انفتاح. ويمكن ملاحظة ذلك – أيضا – في قوله:

سيدي وحبيبي مسني فاكتملت له

أنا المرأة المكتملة

اقرأ أيامي المقبلة

ساطعة آفلة

يشدها حبيبي إلى خُطاي الجاهلة[1]

لم ينشأ الإيقاع في المقطع من توحد القافية، أو من وجود بعض تفاعيل المتدارك مع المتقارب فقط، إنما نشأ – أيضا – بسبب وجود الطباق المعنوي والدلالي ذي البنـاء الصـرفي الموحد في قوله (ساطعة/ آفلة).

---

(١) كأنها نهاية الأرض، ص ١٠٩.

ويلاحظ، أن الشاعر قد يكثر من استعمال الطبـاق فـي أجزاء معينة، وذلك مثل قوله:

كلما شربتُ: ظمئت

كلما احترقتُ: استويت

جنتي و جحيمي

قاتلي ورحيمي[1]

ويعتمد الشاعر على الطباق لبنةً رئيسةً في بناء نصه من الناحية الدلالية، والإيقاعية، الأمر الذي بلغ به استعمال هـذه اللبنة وتوظيفها في أحد دواوينه[2] نحو (٦٧) مـرة، وهـو استعمال كبير إذا قيس بصنيع شعراء آخرين استعملوا هـذا البناء البديعي. وهذا يعنى أن الإيقاعيـة البديعيـة بأشـكالها المختلفة تمثل ركيزة من ركائز الإيقاع عند "رفعت سلاّم".

---

(١) المصدر السابق، ص ٥٦.

(٢) انظر، هكذا قلت للهاوية.

٦- الحوار:

يمثل "الحوار" بنية أساسية في البناء الإيقاعي، إذ إنه يقتضي التغيير في أسلوب الأداء الشعري، وهو ما يكسر حاجز الرتابة لدى المتلقي، وهو هدف إيقاعي في المقام الأول.

وقد اهتم شاعرنا بالحوار اهتماما كبيرا، حتى أصبح سمة أسلوبية وإيقاعية لخطابه الشعري، ولا نكاد نرى ديوانًا شعريا من دواوينه يخلو من هذه السمة، ومن ذلك قوله:

قال: أنت سيدي

قلت: أنت موعدي

متى تكون؟

قال: حين تغدو سيد الجنون

قلت: خِرقتي وبيرقي والصولجان

قال: صم عشرين شهرا

وانتظرني

دهرا(١)

---

(١) إشراقات " رفعت سلاّم " ص ١٧.

على الرغم من البناء الحواري المزدوج فـي المقطـع، المكون من (قال/ قلت) فإن التأمل العميق في المقطع يئـول إلى التوحد، حيث تحتل الذات موقع المتحدث والمتحدث إليه على صعيد واحد، وهذه بنية قديمة عند أئمة المتصـوفة[1]. ومما يعزز هذا الرأي اعتماد البنية على الغمـوض والفكـر الفلسفي، كما كانوا يفعلون.

إن البناء الحواري المركب من (قال/ قلت) يعطي الـنص إيقاعا متجددا مع كل إجابة أو سؤال. وقد لجأ الشاعر إلـى بناء حواري آخر مغاير لسابقه- فـي بنيتـه فاعتمـد فـي محاورته على طرف واحد، وذلك مثل قوله:

أقول: من يقطع الآن خيطي؟

أقول: فوق هاوية أروح ولا أجيء

أقول: إنها أنثاي وسيدتي الفائرة

وأستدير إلى النهاية الشاغرة[2]

---

(١) انظر، مثلا المواقف والمخاطبات، للنفرى.

(٢) هكذا قلت للهاوية، ص ٤٣.

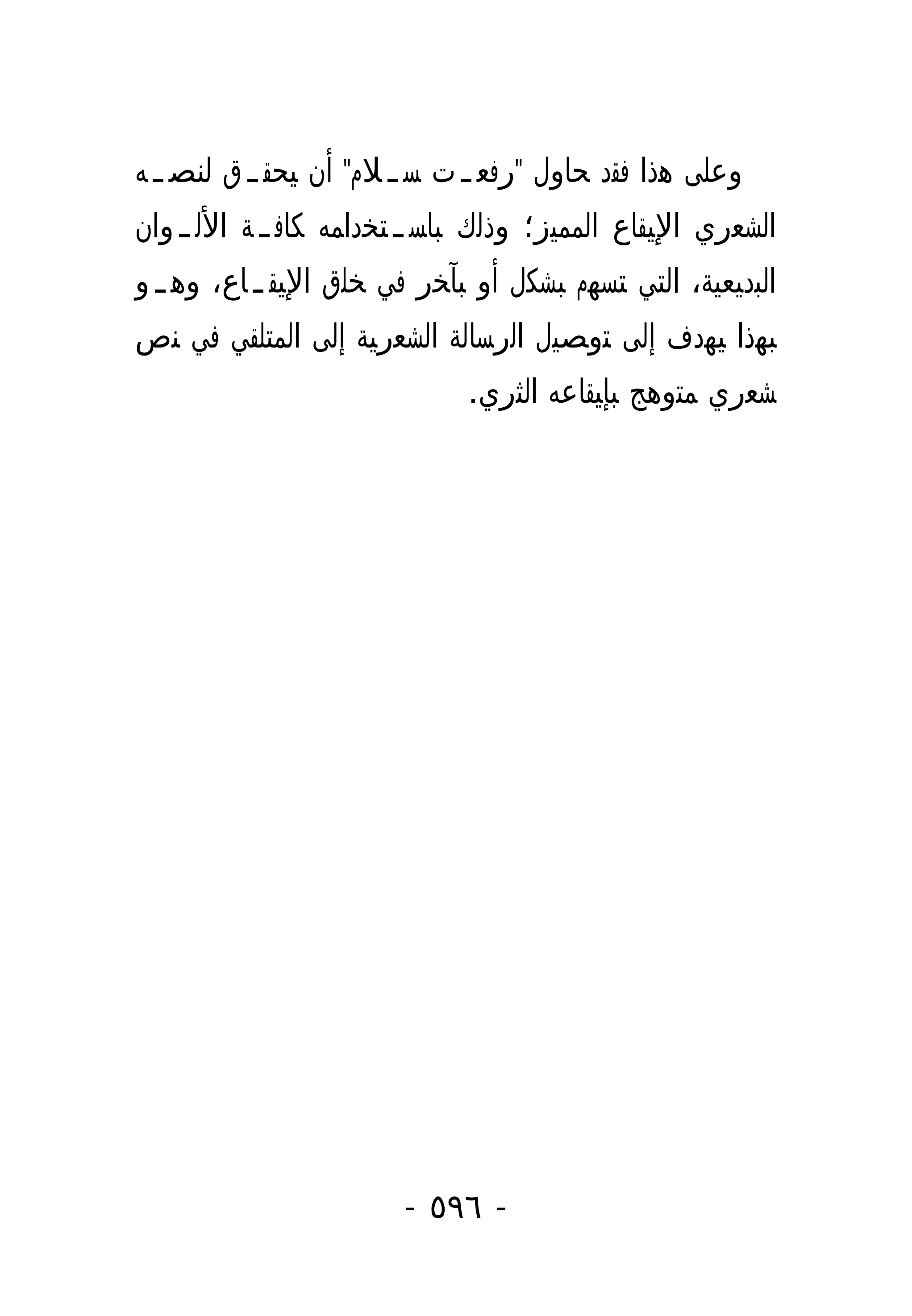
إن الشاعر لم يلجأ إلى الطريقة التقليدية في الحوار بـين متحدث ومتحدث إليه، إنما لجأ إلى طريقـة جديـدة، فكـان الخطاب من طرف واحد، وعلى الرغم من إيقاعية المقطـع نتيجة الحوار، فإن الشاعر لجأ إلى أشـياء أخـرى تـؤازر الحوار في توقد الإيقاع وإشعاعه كالقافية وغيرها..

وإذا كانت بنية "الحوار" هي بنية أدبية تعتمد عليها فنـون أخرى كالقصة والرواية والمسرح، فـإن شـعراء الحداثـة استعانوا بها في نصوصهم الشعرية، لإنتاج الدلالة واستنباط الإيقاع، ولم يكن ذلك على سبيل المقطع أو الجزء الشـعري في نص ما، إنما تعددت في نصوصهم، فقد وردت هذه البنية نحو(١٢) مرة فـي ديوانيـه، إلـى النهـار الماضـي[١]. وإشراقات[٢]، وهو عدد كبير يدخل بها في مجال الظـاهرة، فضلا عن وجودها الملحوظ في دواوينه الأخرى.

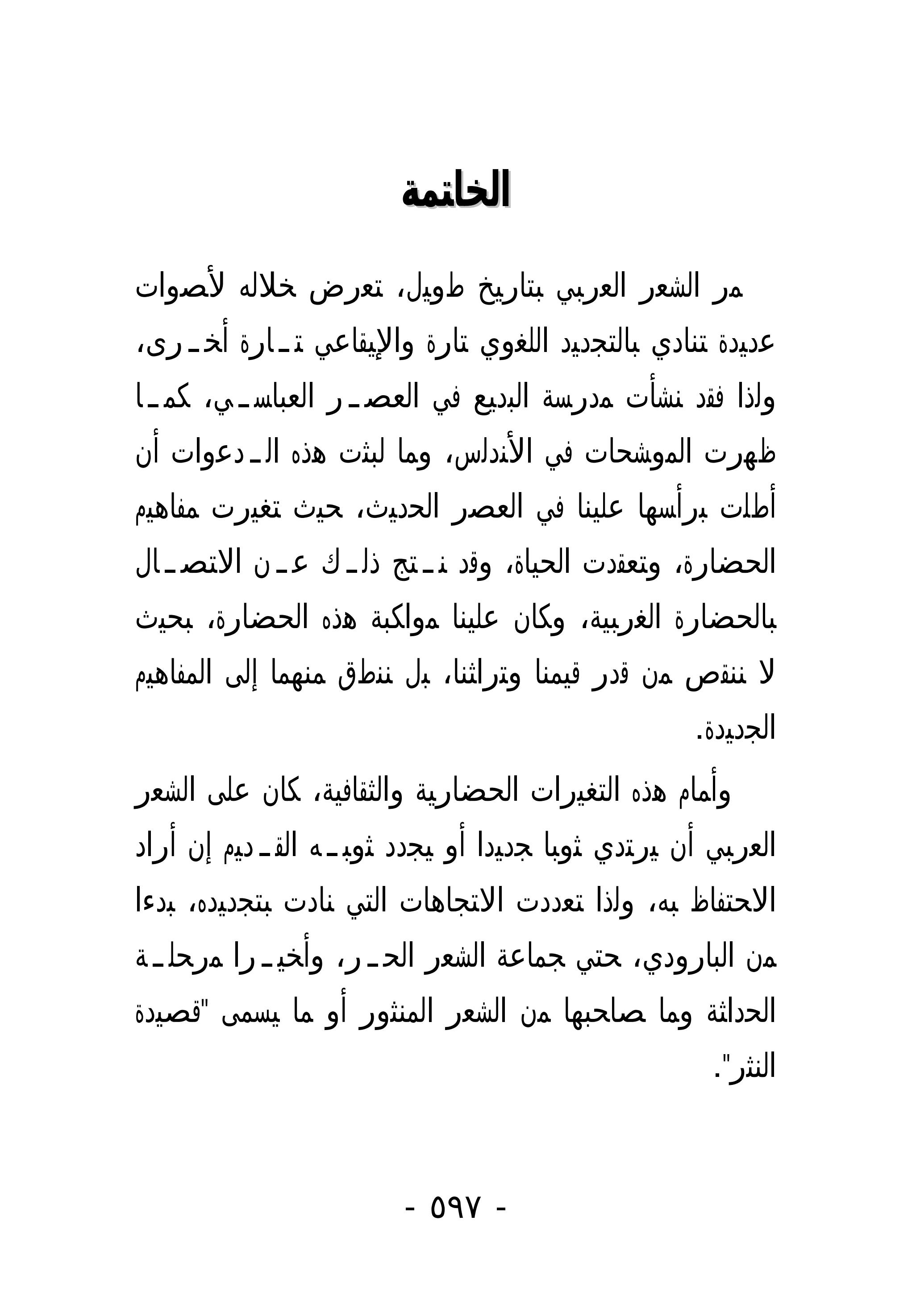
---

(١) انظر، - مثلا – ص ٥١، ٧٠، ٩٢، ٩٨.

(٢) انظر، - مثلا – ص ١٧، ٣٩، ٥٧، ٩٧.



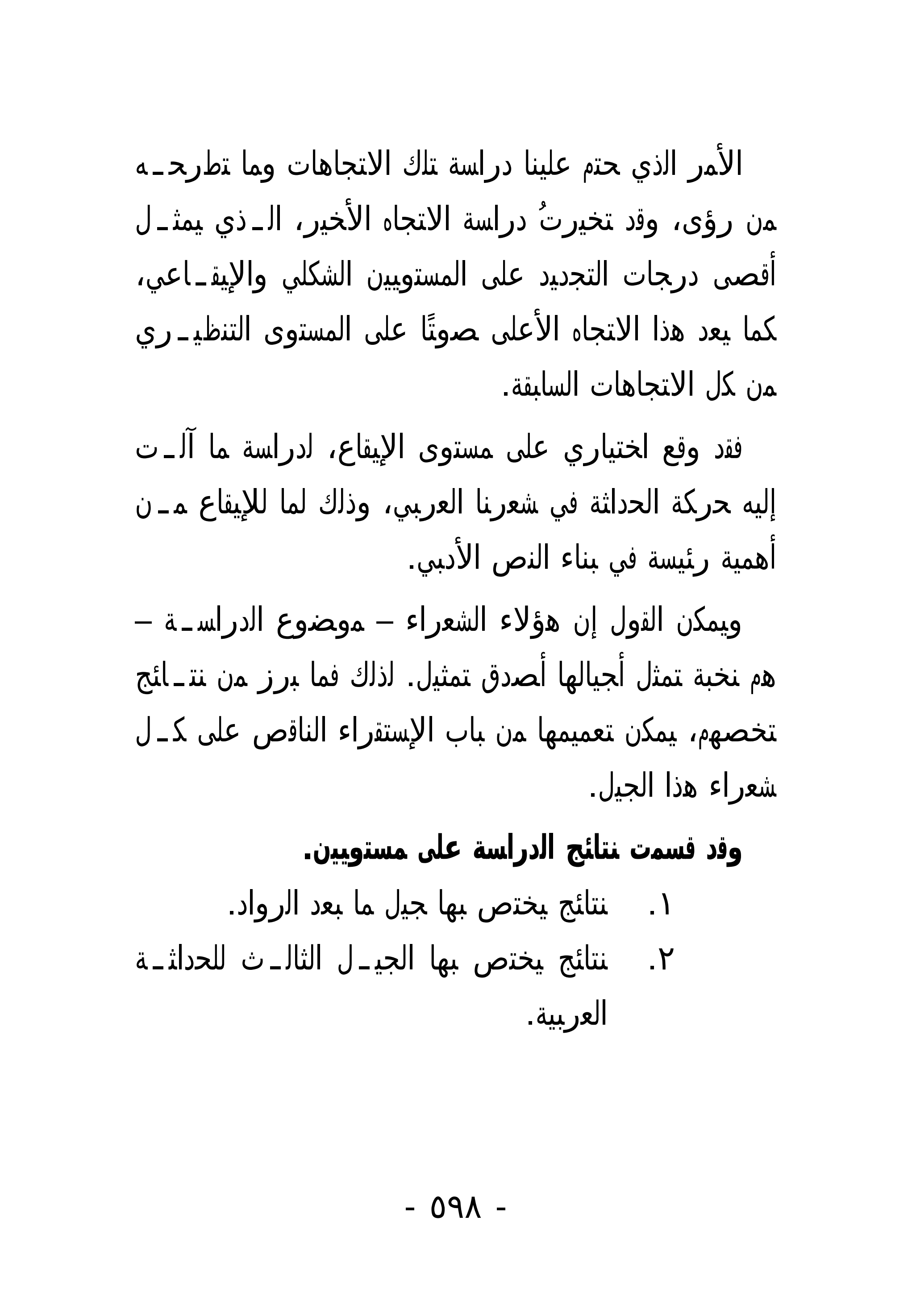
وعلى هذا فقد حاول "رفعـت سـلام" أن يحقـق لنصـه الشعري الإيقاع المميز؛ وذلك باسـتخدامه كافـة الألـوان البديعية، التي تسهم بشكل أو بآخر في خلق الإيقـاع، وهـو بهذا يهدف إلى توصيل الرسالة الشعرية إلى المتلقي في نص شعري متوهج بإيقاعه الثري.



الخاتمة

مر الشعر العربي بتاريخ طويل، تعرض خلاله لأصوات عديدة تنادي بالتجديد اللغوي تارة والإيقاعي تـارة أخـرى، ولذا فقد نشأت مدرسة البديع في العصـر العباسـي، كمـا ظهرت الموشحات في الأندلس، وما لبثت هذه الـدعوات أن أطلت برأسها علينا في العصر الحديث، حيث تغيرت مفاهيم الحضارة، وتعقدت الحياة، وقد نـتج ذلـك عـن الاتصـال بالحضارة الغربية، وكان علينا مواكبة هذه الحضارة، بحيث لا ننقص من قدر قيمنا وتراثنا، بل ننطق منهما إلى المفاهيم الجديدة.

وأمام هذه التغيرات الحضارية والثقافية، كان على الشعر العربي أن يرتدي ثوبا جديدا أو يجدد ثوبـه القـديم إن أراد الاحتفاظ به، ولذا تعددت الاتجاهات التي نادت بتجديده، بدءا من البارودي، حتي جماعة الشعر الحـر، وأخيـرا مرحلـة الحداثة وما صاحبها من الشعر المنثور أو ما يسمى "قصيدة النثر".



الأمر الذي حتم علينا دراسة تلك الاتجاهات وما تطرحـه من رؤى، وقد تخيرتُ دراسة الاتجاه الأخير، الـذي يمثـل أقصى درجات التجديد على المستويين الشكلي والإيقـاعي، كما يعد هذا الاتجاه الأعلى صوتًا على المستوى التنظيـري من كل الاتجاهات السابقة.

فقد وقع اختياري على مستوى الإيقاع، لدراسة ما آلـت إليه حركة الحداثة في شعرنا العربي، وذلك لما للإيقاع مـن أهمية رئيسة في بناء النص الأدبي.

ويمكن القول إن هؤلاء الشعراء – موضوع الدراسـة – هم نخبة تمثل أجيالها أصدق تمثيل. لذلك فما برز من نتـائج تخصهم، يمكن تعميمها من باب الإستقراء الناقص على كـل شعراء هذا الجيل.

وقد قسمت نتائج الدراسة على مستويين.

١. نتائج يختص بها جيل ما بعد الرواد.
٢. نتائج يختص بها الجيـل الثالـث للحداثـة العربية.

أما جيل ما بعد الرواد، وهو ما يسمى جيل الستينيات، فقد تبين من خلال الدراسة أن القصيدة لديهم اتسمت بالمحافظة على الموروث الشعري من خلال:

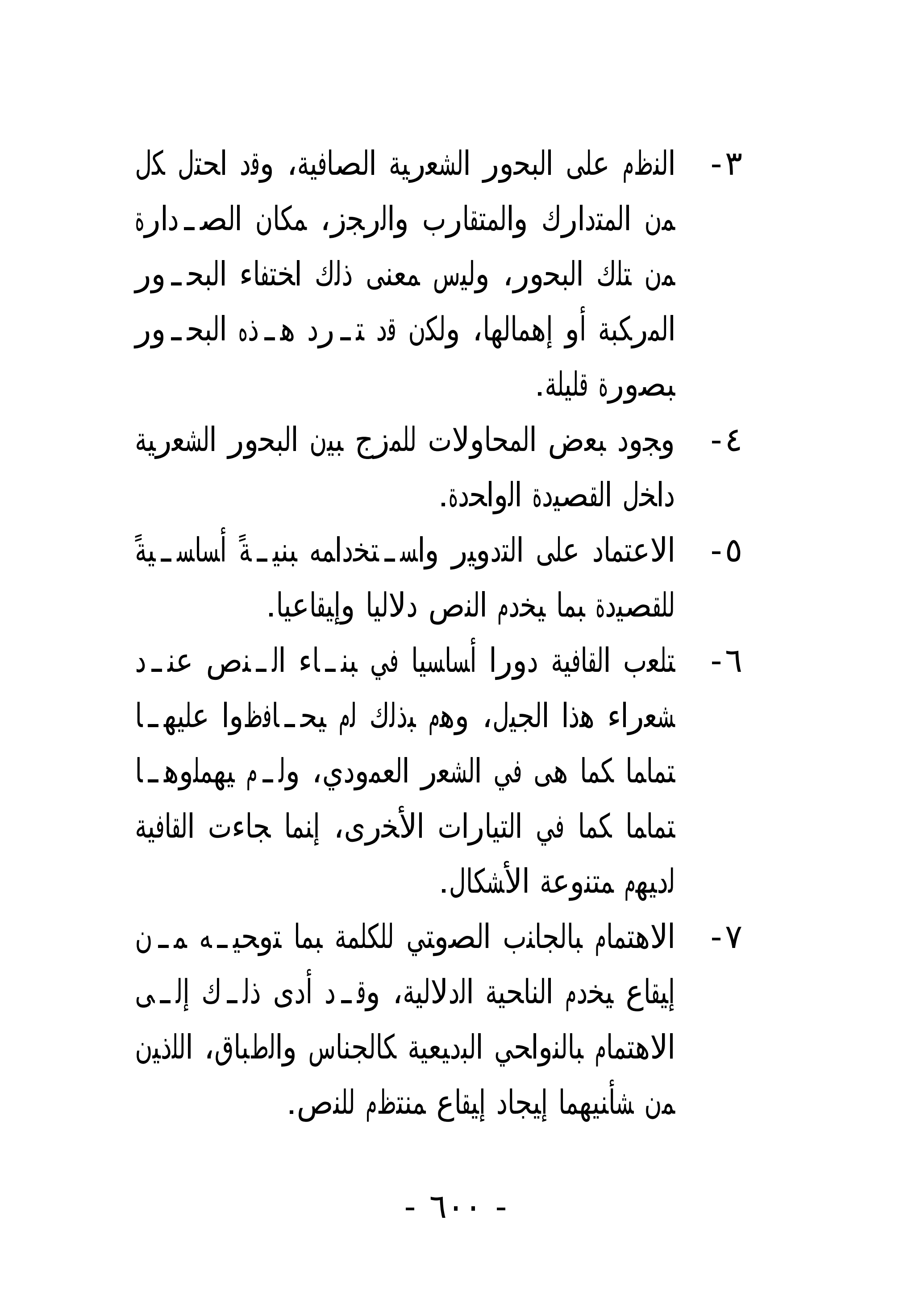
١- الالتزام بالوزن الشعرى القديم، الأمر الذي يفسره عدم كتابتهم لقصيدة النثر.

٢- المحافظة على وحدة البحر الشعري للقصيدة الواحدة، وذلك باستثناء بعض المحاولات القليلة.

وعلى الجانب الآخر، فقد تعددت محاولاتهم التجديدية، وذاك من خلال:

١- اتخاذ السطر الشعري بدلا من البيت بنيةً رئيسةً للقصيدة، كما وجِد في إبداعهم القصيدة العمودية، ولكنها كانت قليلة لا ترقى إلى مستوى الظاهرة.

٢- استحداث بعض التفاعيل الجديدة التي لم تكن في العروض العربي القديم، كاستعمال (فاعلُ) في حشو المتدارك.



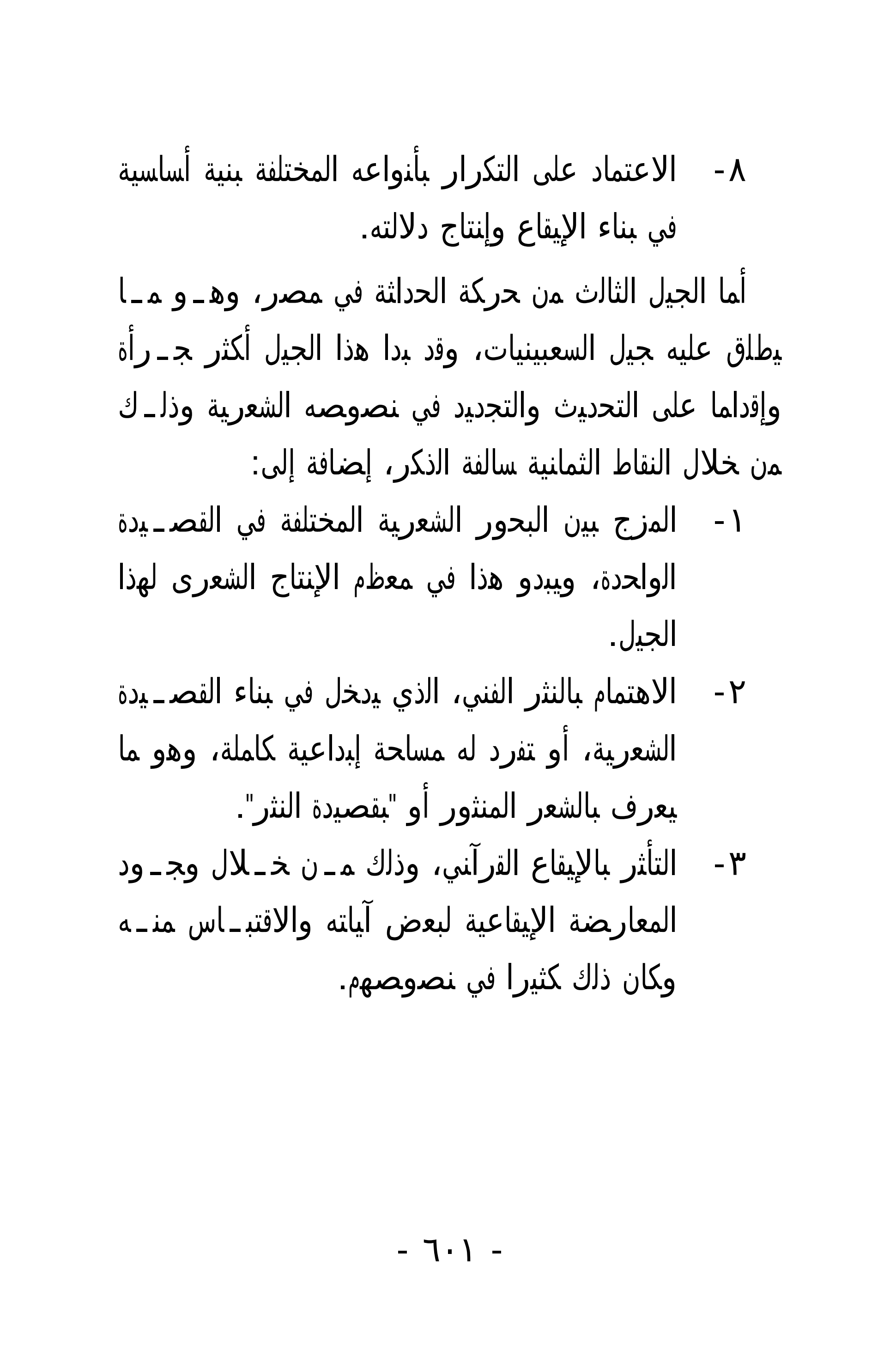
٣- النظم على البحور الشعرية الصافية، وقد احتل كل من المتدارك والمتقارب والرجز، مكان الصدارة من تلك البحور، وليس معنى ذلك اختفاء البحور المركبة أو إهمالها، ولكن قد ترد هذه البحور بصورة قليلة.

٤- وجود بعض المحاولات للمزج بين البحور الشعرية داخل القصيدة الواحدة.

٥- الاعتماد على التدوير واستخدامه بنيةً أساسيةً للقصيدة بما يخدم النص دلاليا وإيقاعيا.

٦- تلعب القافية دورا أساسيا في بناء النص عند شعراء هذا الجيل، وهم بذلك لم يحافظوا عليها تماما كما هى في الشعر العمودي، ولم يهملوها تماما كما في التيارات الأخرى، إنما جاءت القافية لديهم متنوعة الأشكال.

٧- الاهتمام بالجانب الصوتي للكلمة بما توحيه من إيقاع يخدم الناحية الدلالية، وقد أدى ذلك إلى الاهتمام بالنواحي البديعية كالجناس والطباق، اللذين من شأنيهما إيجاد إيقاع منتظم للنص.



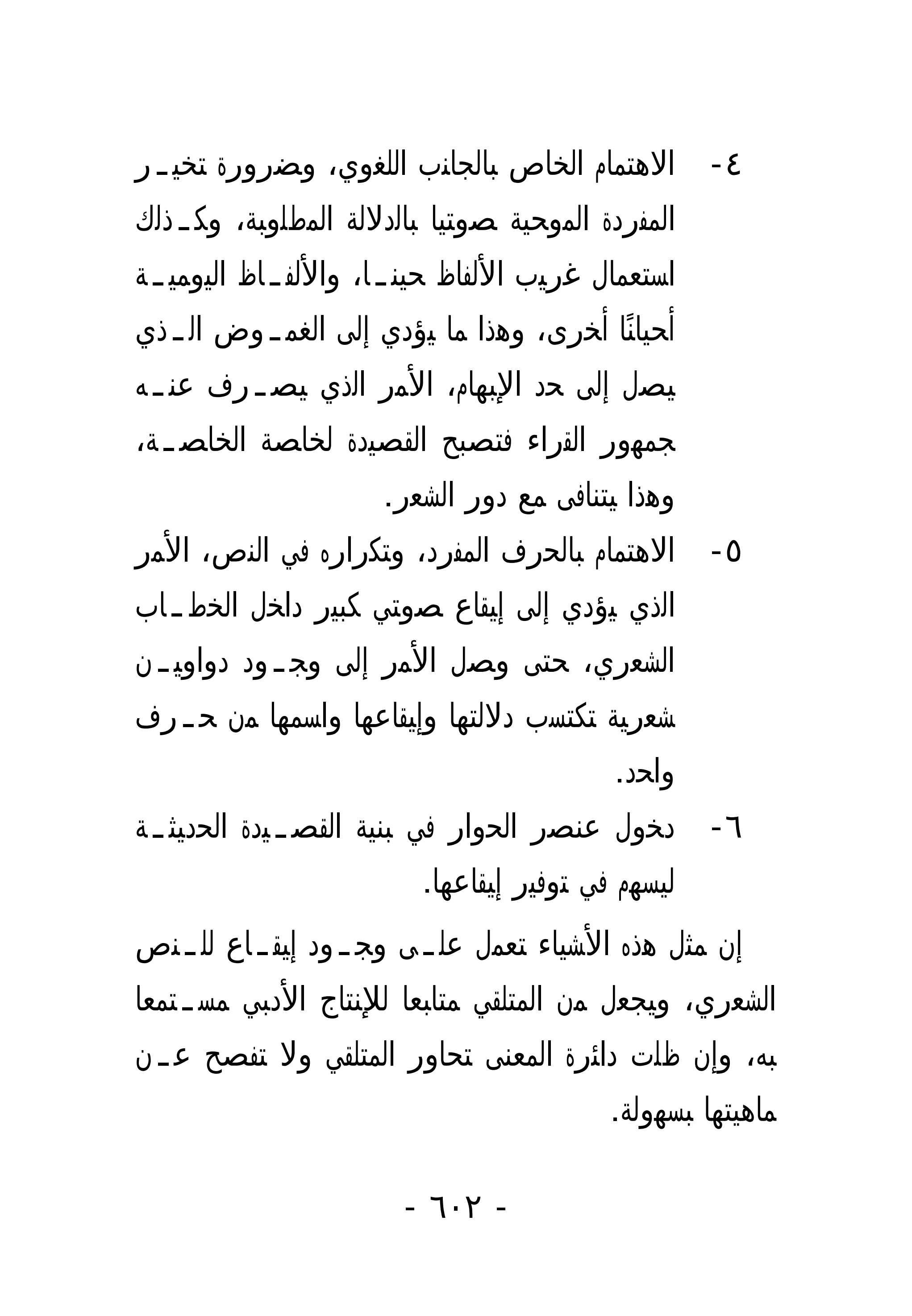
٨- الاعتماد على التكرار بأنواعه المختلفة بنية أساسية في بناء الإيقاع وإنتاج دلالته.

أما الجيل الثالث من حركة الحداثة في مصر، وهـو مـا يطلق عليه جيل السعبينيات، وقد بدا هذا الجيل أكثر جـرأة وإقداما على التحديث والتجديد في نصوصه الشعرية وذلـك من خلال النقاط الثمانية سالفة الذكر، إضافة إلى:

١- المزج بين البحور الشعرية المختلفة في القصـيدة الواحدة، ويبدو هذا في معظم الإنتاج الشعرى لهذا الجيل.

٢- الاهتمام بالنثر الفني، الذي يدخل في بناء القصـيدة الشعرية، أو تفرد له مساحة إبداعية كاملة، وهو ما يعرف بالشعر المنثور أو "بقصيدة النثر".

٣- التأثر بالإيقاع القرآني، وذلك مـن خـلال وجـود المعارضة الإيقاعية لبعض آياته والاقتبـاس منـه وكان ذلك كثيرا في نصوصهم.

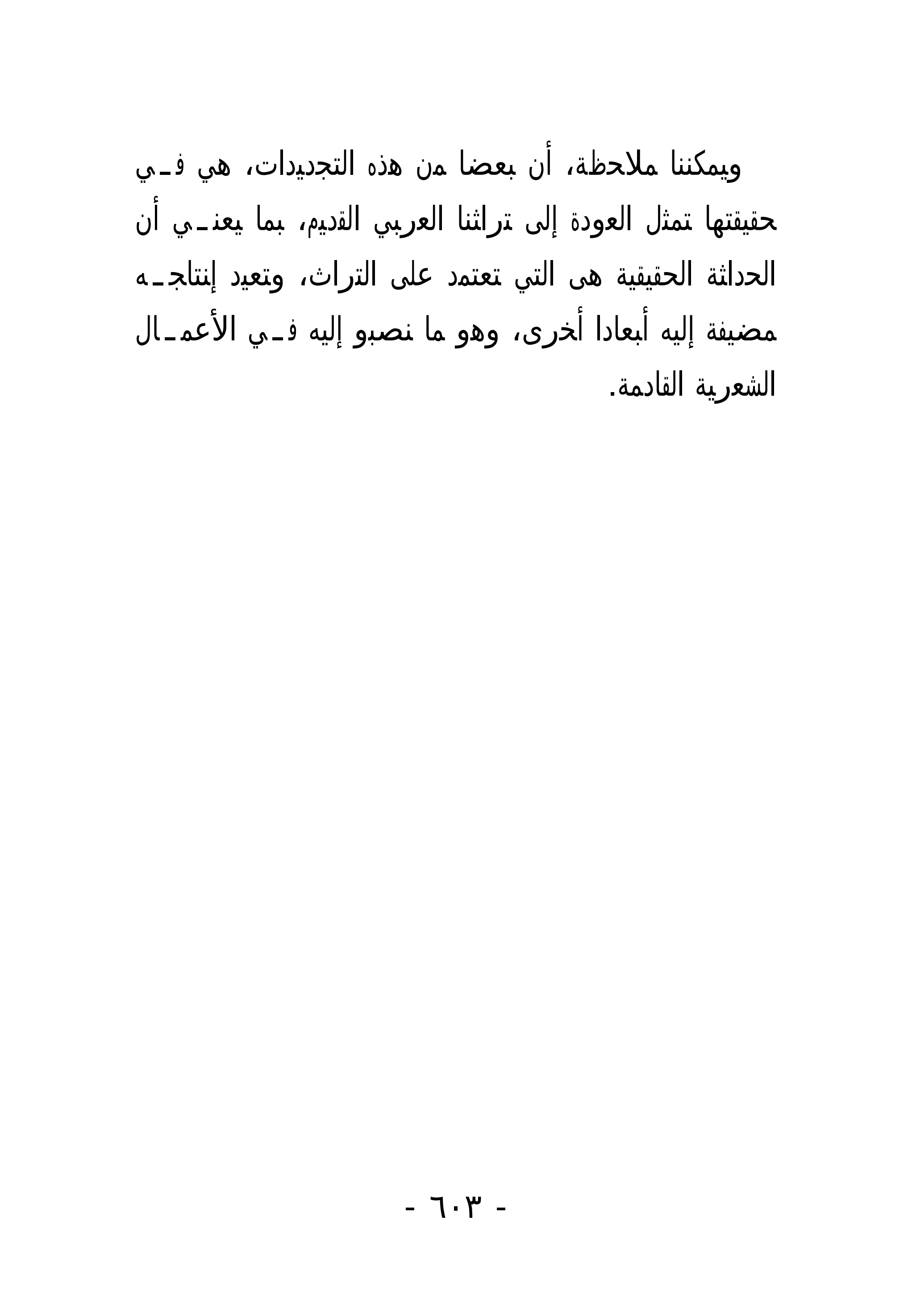


٤- الاهتمام الخاص بالجانب اللغوي، وضرورة تخير المفردة الموحية صوتيا بالدلالة المطلوبة، وكذلك استعمال غريب الألفاظ حينا، والألفاظ اليومية أحيانًا أخرى، وهذا ما يؤدي إلى الغموض الذي يصل إلى حد الإبهام، الأمر الذي يصرف عنه جمهور القراء فتصبح القصيدة لخاصة الخاصة، وهذا يتنافى مع دور الشعر.

٥- الاهتمام بالحرف المفرد، وتكراره في النص، الأمر الذي يؤدي إلى إيقاع صوتي كبير داخل الخطاب الشعري، حتى وصل الأمر إلى وجود دواوين شعرية تكتسب دلالتها وإيقاعها واسمها من حرف واحد.

٦- دخول عنصر الحوار في بنية القصيدة الحديثة ليسهم في توفير إيقاعها.

إن مثل هذه الأشياء تعمل على وجود إيقاع للنص الشعري، ويجعل من المتلقي متابعا للإنتاج الأدبي مستمعا به، وإن ظلت دائرة المعنى تحاور المتلقي ولا تفصح عن ماهيتها بسهولة.



ويمكننا ملاحظة، أن بعضا من هذه التجديدات، هي في حقيقتها تمثل العودة إلى تراثنا العربي القديم، بما يعني أن الحداثة الحقيقية هى التي تعتمد على التراث، وتعيد إنتاجه مضيفة إليه أبعادا أخرى، وهو ما نصبو إليه في الأعمال الشعرية القادمة.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم (رواية حفص عن عاصم).

أولا: الدواوين الشعرية:

أ- دواوين شعراء الدراسة:

١- حسن طلب:

١- آية جيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القـاهرة، ١٩٩٣م.

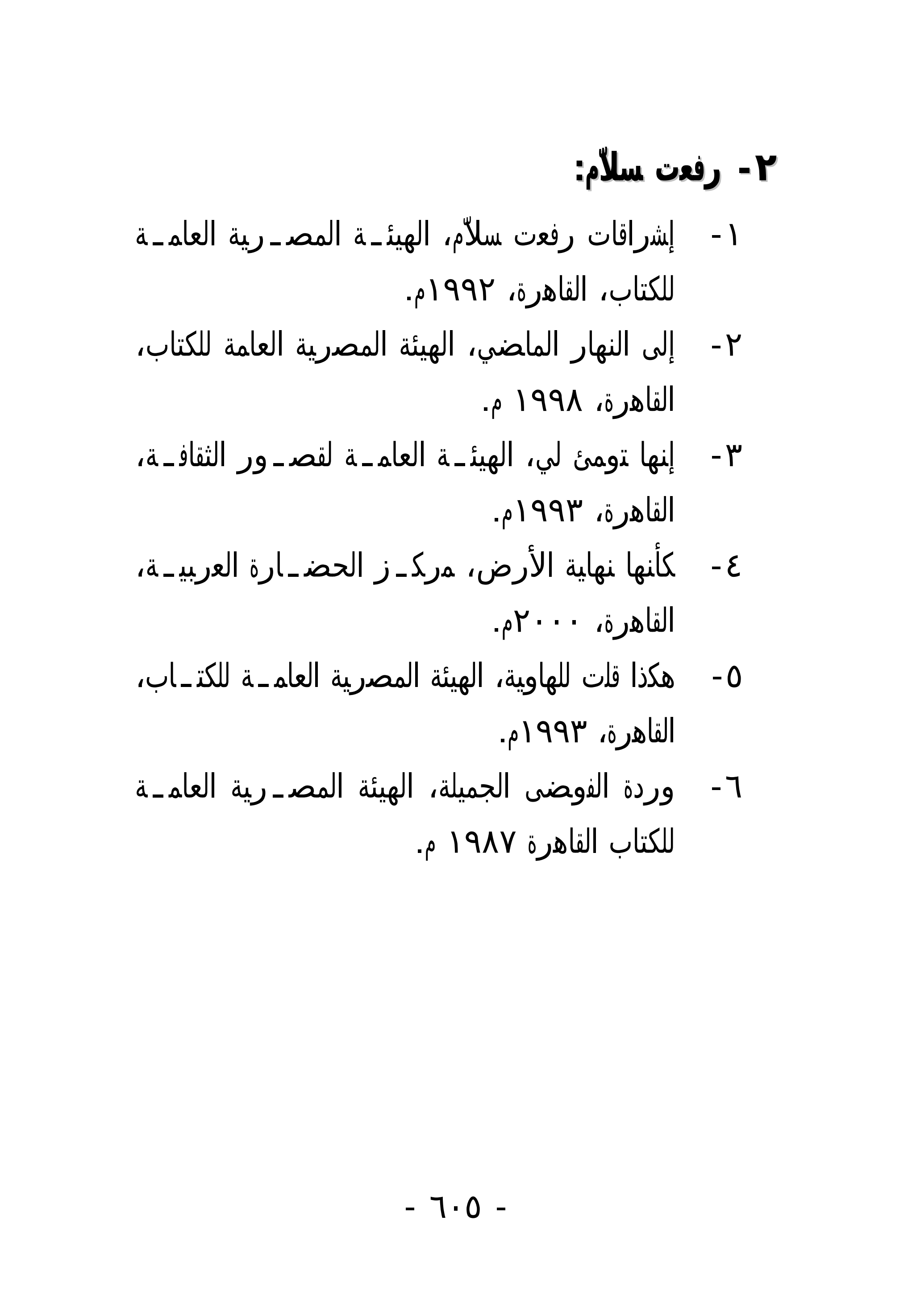
٢- أزل النار في أبد النور، دار النديم للصحافة والنشر القاهرة ١٩٨٨

٣- سيرة البنفسج، مطبوعات كـاف نـون، القـاهرة ١٩٨٦م.

٤- قصائد البنفسج والزبرجد، الهيئة المصرية العامـة للكتاب ٢٠٠٢م.

٥- لا نيل إلاّ النيل، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٣ م.

٦- وشم على نهدي فتاة، دار أسامة للطباعة القـاهرة ١٩٧٢م.



٢- رفعت سلاّم:

١- إشراقات رفعت سلاّم، الهيئـة المصـرية العامـة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م.

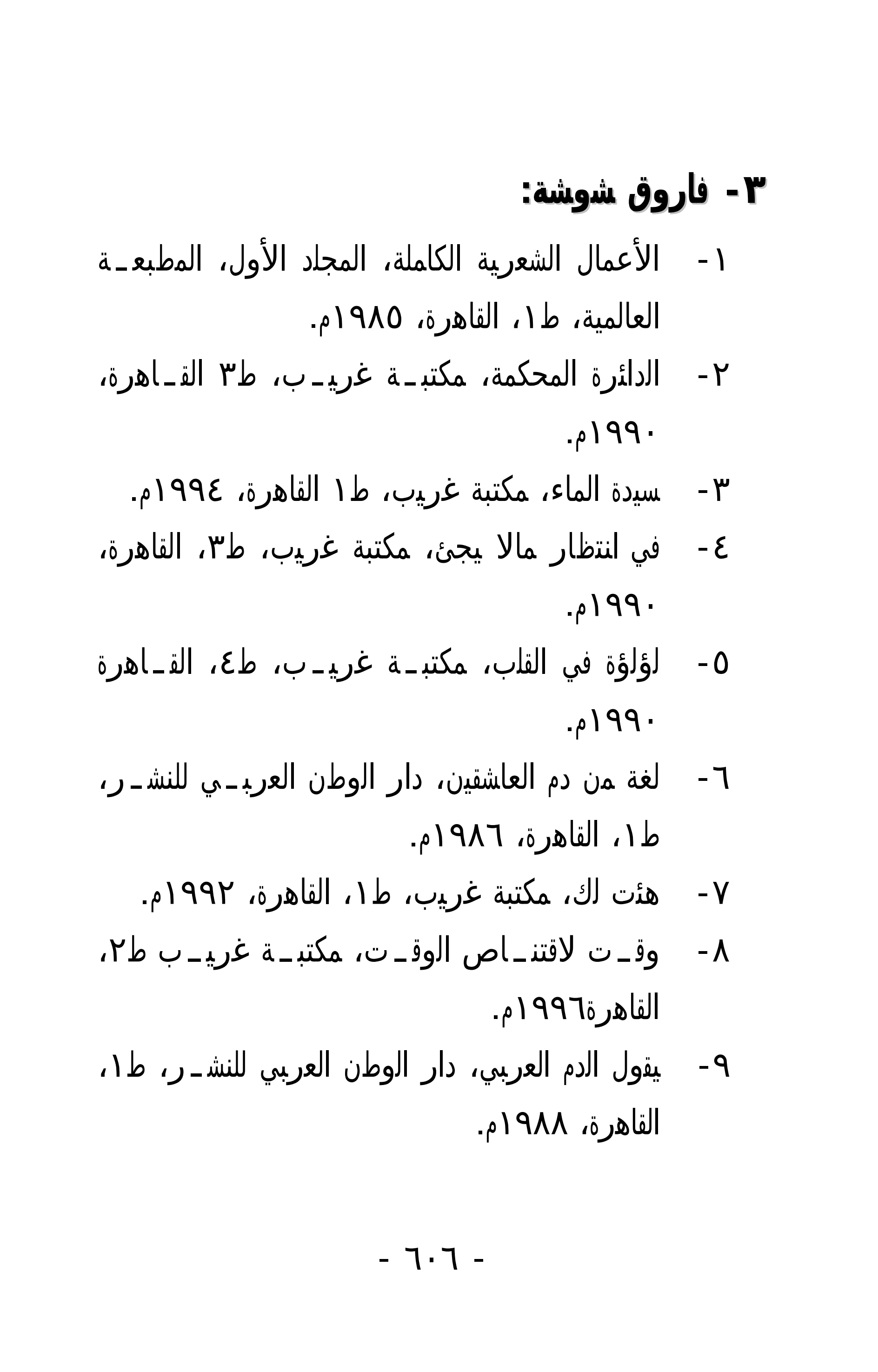
٢- إلى النهار الماضي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨ م.

٣- إنها تومئ لي، الهيئـة العامـة لقصـور الثقافـة، القاهرة، ١٩٩٣م.

٤- كأنها نهاية الأرض، مركـز الحضـارة العربيـة، القاهرة، ٢٠٠٠م.

٥- هكذا قلت للهاوية، الهيئة المصرية العامـة للكتـاب، القاهرة، ١٩٩٣م.

٦- وردة الفوضى الجميلة، الهيئة المصـرية العامـة للكتاب القاهرة ١٩٨٧ م.



٣- فاروق شوشة:

١- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، المطبعـة العالمية، ط١، القاهرة، ١٩٨٥م.

٢- الدائرة المحكمة، مكتبـة غريـب، ط٣ القـاهرة، ١٩٩٠م.

٣- سيدة الماء، مكتبة غريب، ط١ القاهرة، ١٩٩٤م.

٤- في انتظار مالا يجئ، مكتبة غريب، ط٣، القاهرة، ١٩٩٠م.

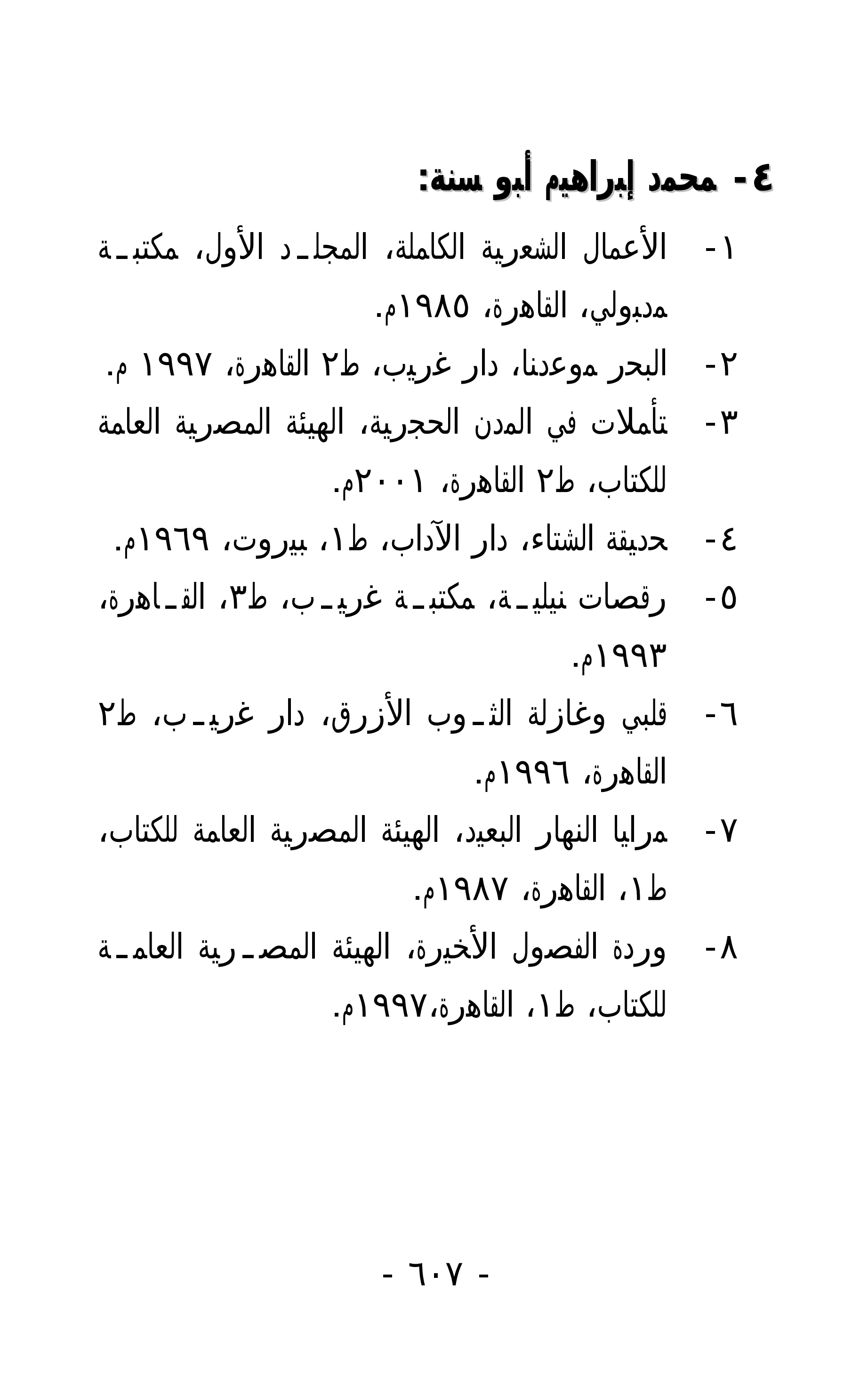
٥- لؤلؤة في القلب، مكتبـة غريـب، ط٤، القـاهرة ١٩٩٠م.

٦- لغة من دم العاشقين، دار الوطن العربـي للنشـر، ط١، القاهرة، ١٩٨٦م.

٧- هئت لك، مكتبة غريب، ط١، القاهرة، ١٩٩٢م.

٨- وقـت لاقتنـاص الوقـت، مكتبـة غريـب ط٢، القاهرة١٩٩٦م.

٩- يقول الدم العربي، دار الوطن العربي للنشـر، ط١، القاهرة، ١٩٨٨م.



٤- محمد إبراهيم أبو سنة:

١- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلـد الأول، مكتبـة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٥م.

٢- البحر موعدنا، دار غريب، ط٢ القاهرة، ١٩٩٧ م.

٣- تأملات في المدن الحجرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢ القاهرة، ٢٠٠١م.

٤- حديقة الشتاء، دار الآداب، ط١، بيروت، ١٩٦٩م.

٥- رقصات نيليـة، مكتبـة غريـب، ط٣، القـاهرة، ١٩٩٣م.

٦- قلبي وغازلة الثـوب الأزرق، دار غريـب، ط٢ القاهرة، ١٩٩٦م.

٧- مرايا النهار البعيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، القاهرة، ١٩٨٧م.

٨- وردة الفصول الأخيرة، الهيئة المصـرية العامـة للكتاب، ط١، القاهرة،١٩٩٧م.

ب - دواوين أخرى:

١- أحمد عبد المعطي حجازي: مدينة بلا قلب، ط٢، القاهرة ١٩٦٨م.

٢- الأعشى: ديوان الأعشى، تحقيق رودلف جاير، مطبعة محمد حسين، الجماميز، القاهرة، (د.ت).

٣- امرؤ القيس: ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف ط١، القاهرة. (د.ت).

٤- الحساني حسن عبد ا : عفت سكون النار، القاهرة، ١٩٧٢م.

٥- الحلاّج: ديوان الحلاج، إعداد كامل مصطفى الشيبي، دار آفاق عربية، ط٢، بغداد، ١٩٨٤م.

٦- صلاح عبد الصبور: الناس في بلادي، ط٢، القاهرة، ١٩٦٢م.

٧- المتنبي: شرح ديوان المتنبي، وضعه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٦م.

ثانيا: المصادر والمراجع العربية:

١- آدي شير: معجم الألفاظ الفارسية المعربـة، مكتبـة لبنان، بيروت، ١٩٨٠م.

٢- الآمدي (أبو القاسم، الحسن بن بشر ٣٧٠ هـ ـ): الموازنة بين أبي تمام والبحتري تحقيق محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، ١٩٥٤م.

٣- إبراهيم أنيس:

- الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصـرية، ط٤، القاهرة، ١٩٧١م.
- اللهجات العربية،دار الفكر العربي، القاهرة،(د.ت).
- موسيقي الشعر، مكتبة الأنجلـو المصـرية، ط٦، القاهرة، ١٩٨٨م.

٤- إبراهيم فتحـي: معجـم المصـطلحات الأدبيـة، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ط١، تـونس ١٩٨٦م.

٥- أحمد بزون: قصيدة النثر العربية (الإطار النظري) دار الفكر الجديد، ط١ بيروت، ١٩٩٦م.

٦- د. أحمد مختار عمر: دراسة الصـوت اللغـوي، طبعة جامعة الكويت، ١٩٧٦م.
٧- أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشـعر العربـي الحديث، منشـورات دار الآفـاق الجديـدة، ط١، المغرب ١٩٩٣.
٨- د. أحمد هيكل، موجز الأدب الحديث في مصـر، مكتبة الشباب، القاهرة، ٢٠٠٠م.
٩- إدريس الناقوري: المصطلح النقدي في نقد الشعر، دراسة لغوية، تاريخية نقدية، المنشأة العامة للنشـر والتوزيع ط٢، طرابلس – ليبيا ١٩٨٤م.
١٠- إدوار الخراط: شعر الحداثة في مصر، دراسـات وتأويلات، سلسلة كتابات نقدية، العدد ٩٧، الهيئـة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩م.
١١- أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار العـودة، ط١، بيروت، ١٩٨٠م.
- مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط٣، بيـروت، ١٩٧٩م.
- زمن الشعر، دار الفكر، ط٥، بيروت، ١٩٨٦م.

١٢- د. ألفت الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٤.
١٣- أمين نخلة: الأعمال الكاملة، المجموعة الأدبية، المؤسسة الجامعية، بيروت، ١٩٨٢م.
١٤- الباقلاني (أبو بكر، محمد بن الطيب ت ٤٠٣هـ): إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، (د. ت).
١٥- د. بكري شيخ أمين: مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، دار الآفاق الجديدة، ط٣ بيروت، ١٩٨٠م.
١٦- التبريزي (زكريا يحيي بن على ت ٥٠٢هـ): الوافي في العروض والقوافي، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الفكر، ط٤ دمشق، ١٩٨٨م.
١٧- د. تمام حسان: مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة – المغرب – (د. ت).

١٨- التنوخي (أبو يعلـي، عبـد البـاقي عبـد ا ت ٣٤٢هـ) القوافي، تحقيق عوني عبـد الـرءوف، مكتبة الخانجي، ط٢ القاهرة، ١٩٧٨م.
١٩- التوحيدي (أبو حيان، علي بن محمد ت ٤٠٠هـ ـ) المقابسات، تحقيق السندوبي، دار سعاد الصـباح، ١٩٩٢م.
٢٠- ثعلب (أبو العباس، أحمد بن يحيى ت ٢٩١هـ ـ) كتاب الفصيح، تحقيـق د عـاطف مـدكور، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٤.
٢١- الجاحظ (أبو عثمان، عمرو بن بحر ت ٢٥٥هـ ـ) الحيوان، تحقيق عبد السلام محمـد هـارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، نسخة مصورة مـن طبعة، القاهرة – (د. ت).
٢٢- ابن الجزري (محمد بن محمـد بـن الجـزري ت ٨٣٣هـ) التمهيد في علم التجويد، مصطفى البابي الحلبي القاهرة (د. ت).
٢٣- جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، دار الشـروق، بيروت، ١٩٨٤م.

- أسئلة النقد، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تـونس – (د. ت).
٢٤- د. جواد علي: المفصل في تـاريخ العـرب قبـل الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، (د. ت).
٢٥- حازم القرطاجني (أبو الحسن، حازم بن محمـد ت ٦٨٤هـ) منهاج البلغاء وسراج الأدبـاء، تحقيـق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، ١٩٦٦م.
٢٦- ابن حجة، (تقي الدين، أبـو بكـر بـن علـي ت ٨٣٧هـ): خزانـة الأدب وغايـة الأرب، شـرح عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال بيروت ١٩٨٧م.
٢٧- الحريري (أبو محمد القاسم بن علي ت ٥١٦هـ ـ) مقامات ورسائل الحريري، مصطفى البابي الحلبي، ط١، القاهرة، (د. ت).
٢٨- د. حسين نصار: الشعر الشعبي العربي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٦٢م.
٢٩- د. حلمي القاعود: الورد والهـالوك، دار الأرقـم، الزقازيق، ١٩٩٠ م.

٣٠- خالدة سعيد: حركية الإبداع، دار العودة، بيـروت، ١٩٧٩م.

٣١- خميس الورتاني: الإيقاع في الشعر العربي الحديث خليل حاوي نموذجا، دار الحوار للنشر والتوزيـع ط١. سوريا ٢٠٠٥ م.

٣٢- الخوارزمي: (أبو عبد ا ، محمد بـن أحمـد بـن يوسف ت ٣٨٧هـ) مفاتيح العلوم، تحقيق، نهـى النجار، دار الفكر اللبناني، ط١، بيروت، ١٩٩٣م.

٣٣- الدماميني (أبو عبد ا ، محمد بـن أبـي بكـر ت ٨٢٧هـ) العيون الغامزة علـى خبايـا الرامـزة، تحقيق الحساني حسن عبد ا ، مكتبـة الخـانجي، ط٢، القاهرة ١٩٩٤م.

٣٤- الدمنهوري (أحمد بن عبد المـنعم ت ١١٩٢هـ) حلية اللب المصون على الجوهر المكنون، بهامش شرح عقود الجمان، مصـطفى البـابي الحلبـي، القاهرة، ١٩٣٩م.

٣٥- ابن رشد: (أبو الوليد، محمد بـن أحمـد ت ٥٩٥ هـ):

- تلخيص الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة ١٩٦٧.
- تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيـق محمد سالم –المجلس الأعلى للشئون الإسـلامية- القاهرة ١٩٧١.

٣٦- ابن رشيق (أبو علي بـن الحسـن، القيروانـي ت ٤٦٣هـ): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محيي الدين عبد الحميـد، دار الجيـل ط٥ بيروت ١٩٨١م.

٣٧- الزجاجي (أبو إسحاق عبد الرحمن ت ٣٤٠هـ ـ) حروف المعاني، تحقيق علي توفيق الحمد، مؤسسة الرسالة، ط٢، بيروت، ١٩٨٦م.

٣٨- الزركشي (محمد بن بهادر ت ٧٩٤هـ) البرهـان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، القاهرة، (د. ت).

٣٩- الزمخشري (أبو القاسم، محمود بن عمر، ت ٥٣٨ هـ) القسطاس في علم العروض، تحقيـق فخـر الدين قباوة، مكتبة المعارف ط٢ بيروت ١٩٩٢.

٤٠- سعيد توفيق (وآخرون): ماهية الشعر، قراءات في شعر حسن طلب، مطبوعات الهيئة العامة لقصـور الثقافة، ع ٣٤، القاهرة، ١٩٩٩م.
٤١- السكاكي (أبو يعقوب، يوسف بن أبي بكر محمد بن على ت ٦٢٦هـ):
- مفتاح العلوم، ضبطه وشرحه نعـيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٩٨٣م.
٤٢- سليمان البستاني: إلياذة هوميروس (معربة نظمـا وعليها شرح تاريخي أدبي) دار المعرفة، بيروت، (د. ت).
٤٣- سمير غريب: السريالية في مصر، القاهرة، ١٩٨٦ م.
٤٤- سيبويه (عمرو بن عثمان، ت ١٨٠هـ) الكتـاب، تحقيق عبد السلام هارون الهيئة المصرية العامـة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥م.
٤٥- ابن سينا (أبو علي، الحسين بن عبـد ا ت ٤٢٨ هـ) فن الشعر، من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن

الشعر لأرسطو طاليس، تحقيق د. عبـد الـرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٤.

٤٦- السيوطي (جلال الدين، عبد الرحمن ت ٩١١هـ) شرح عقود الجمان في علـم المعـاني والبيـان، مصطفي البابي الحلبي، القاهرة ١٩٣٩م.

- بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحـاة: تحقيـق محمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى البـابي الحلبـي ط١، القاهرة، ١٩٦٤ م.

- الإتقان في علوم القرآن، المكتبة التجارية، القـاهرة ١٩٦٤.

٤٧- شكري الطوانسي: مستويات البناء الشـعري عنـد محمد إبراهيم أبي سنة، الهيئة المصـرية العامـة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

٤٨- د. شكري عياد: المذاهب الأدبيـة والنقديـة عنـد العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة عدد ١٧٧، الكويت ١٩٩٣م.

- موسيقي الشعر الجديد، دار المعرفة، ط١، القاهرة، ١٩٦٨ م.

٤٩- د. صابر عبد الدايم: موسيقي الشعر العربي بـين الثبات والتطور، دار الأرقم، الزقازيق، ١٩٩١م.
٥٠- صفاء خلوصي: فن التقطيـع الشـعري والقافيـة، مطابع دار الكتب، ط٤، بيروت ١٩٧٤م.
٥١- د. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقديـة، عـدد ٥٤، القاهرة، ١٩٩٦م.
- مناهج النقد المعاصر، الهيئـة المصـرية العامـة للكتاب، ١٩٩٧م.
٥٢- ابن طباطبا (أبو الحسن، محمد بن أحمد بن محمـد ت ٣٢٢هـ) عيار الشعر، تحقيق طه الحـاجري، ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجاريـة، القـاهرة ١٩٦٥.
٥٣- الطيبي (الحسين بن محمد ت ٧٤٣هـ) التبيان في البيان، دار البلاغة ط١، بيروت، ١٩٩١م.
٥٤- عبد الحميد الراضي: شـرح تحفـة الخليـل فـي العروض والقافية – بغداد – ١٩٧٥م.

٥٥- عبد الحميد الهادي: الدراسات الصوتية عند علماء العربية، منشـورات كليـة الـدعوة الإسـلامية، طرابلس، ليبيا، ١٩٩٢م.
٥٦- د. عبد الصبور شاهين: القـراءات القرآنيـة فـي ضوء علم اللغـة الحـديث، دار القلـم، القـاهرة، ١٩٦٦م.
٥٧- د. عبد العزيز المقالح: أزمة القصـيدة العربيـة – مشــروع تســاؤل، دار الآداب، ط١، بيــروت، ١٩٨٥م.
٥٨- د. عبد القاهرالجرجاني(عبـد القـاهرة بـن عبـد الرحمن بن محمد ت ٤٧١هـ) أسـرار البلاغـة، تحقيق هـ. ريتر، دار الكتـاب للتـراث العربـي القاهرة (د. ت).
٥٩- عبد ا الطيب: المرشد إلى فهم أشـعار العـرب وصناعتها، دار الفكر، ط٢، بيروت، ١٩٧٠م.
٦٠- د. عبد ا الغذامي: الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقي الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م.

٦١- د. عبد المجيد زراقط: الحداثة في النقـد الأدبـي المعاصر، دار الحـرف العربـي، ط١، بيـروت، ١٩٩١م.
٦٢- د. عبد المنعم تليمه: مقدمة في نظريـة الأدب، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٣م.
٦٣- عبده بدوي: دراسات في الشعر الحديث، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ١٩٨٧م.
- قضايا حول الشـعر، منشـورات ذات السلاسـل، الكويت، ١٩٨٧ م.
٦٤- د. عزت جاد: نظرية المصطلح النقـدي، الهيئـة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢م.
٦٥- د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصـر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنويـة، دار الثقافـة، بيروت، (د. ت).
- الأسس الجمالية فـي النقـد العربـي، دار الفكـر العربي، القاهرة ١٩٥٥.
٦٦- عز الدين السيد: التكرير بين المثير والتـأثير، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ١٩٧٨م.

٦٧- ابن عصفور (علي بن مؤمن الإشبيلي ت ٦٦٩هـ): ضرائر الشعر، تحقيق السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس، ط١، بيروت ١٩٨٠م.
٦٨- علي أحمد باكثير: اخناتون ونفرتيتي، ط٢، القاهرة، ١٩٦٨م.
٦٩- د. علي البطل: الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آواخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١م.
٧٠- د. علي الجندي: البلاغة الغنية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، القاهرة، ١٩٦٦م.
٧١- د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، ط٢، القاهرة، ١٩٧٩م.
٧٢- د. علي مهدي زيتون: إعجاز القرآن وأثره في تطور النقد الأدبي، دار المشرق، ط١، بيروت، ١٩٩٢م.
٧٣- د. علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، القاهرة، ١٩٨٥م.

-	نظرة جديدة في موسيقي الشعر العربـي، الهيئـة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.
٧٤-	د. عمر خليفة بن إدريس: البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات جامعة قاريونس، ط ١ بنغازي ٢٠٠٣.
-	في العروض والقافية دراسة حول الشعر العمودي وشعر التفعيلة، منشورات جامعة قاريونس، ط ١، بنغازي، ٢٠٠٣.
٧٥-	د.غالي شكري: شعرنا العربي الحديث إلى أيـن، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩١م.
٧٦-	قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، ط١، القاهرة، ١٩٨٠م.
٧٧-	القزويني (جلال الدين، محمد بن عبد الـرحمن ت ٧٣٩هـ) الإيضاح في علوم البلاغة، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، (د. ت).
٧٨-	د. كمال أبو ديب: في البنيـة الإيقاعيـة للشـعر العربي، دار العلم للملايين، ط١، بيروت، ١٩٧٤م.

٧٩- كمال خير بك: حركة الحداثة في الشـعر العربـي المعاصر، دار الفكر، ط٢، بيروت، ١٩٨٦م.
٨٠- د. كمال محمد بشر: علم اللغة العام (الأصـوات) دار المعارف، ط٧، القاهرة، ١٩٧٣م.
٨١- د. كمال نشـأت: شـعر الحداثـة فـي مصـر، الابتداءات، الانحرافات، الأزمة، الهيئة المصـرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.
٨٢- الكندي (أبو يوسـف، يعقـوب بـن إسـحاق ت ٢٥٧هـ):
- رسالة في خبر صناعة التأليف، تحقيـق يوسـف شوقي، دار الكتب، القاهرة، ١٩٦٩.
- المصوتات الوترية ضمن كتاب مؤلفـات الكنـدي الموسيقية، تحقيق زكريا يوسف، بغداد ١٩٦٢.
٨٣- لويس عوض: بلوتولاند وقصائد أخرى من شـعر الخاصة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القـاهرة، ١٩٨٩م.
- دراسات عربية وغربية، دار المعارف، القـاهرة، ١٩٦٥ م.

٨٤- مجدي وهبة، و(كامل المهندس): معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط٢، بيروت، ١٩٨٤م.
٨٥- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاته، ج٣، الشعر المعاصر، دار توبقال، ط١، المغرب، ١٩٩٠م.
- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير، بيروت، والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٥م.
٨٦- د. محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٠م.
٨٧- محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٩م.
٨٨- د. محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة – التكوين البديعي – دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٩٥م.

- تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسـلة كتابـات نقديـة، ع ٤٥، القاهرة، ١٩٩٥م.
- هكذا تكلم النص، استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام، الهيئة المصرية العامة للكتـاب، القـاهرة، ١٩٩٧م.
- النص المشكل – الهيئة العامة لقصـور الثقافـة – كتابات نقدية عدد ٩٢، القاهرة، ١٩٩٩م.
- مناورات الشعرية، دار الشروق، ط ٢، القـاهرة، ١٩٩٦.

٨٩- محمد علي الشوابكة، و(أنور أبو سـويلم): معجـم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، الأردن، ١٩٩١م.

٩٠- محمد العياشي: نظريـة إيقـاع الشـعر العربـي، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٦ م.

٩١- محمد عيد إبراهيم: طـور الوحشـة، أصـوات، القاهرة، (د ت).

٩٢- د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحـديث، دار نهضة مصر، القاهرة، (د. ت).
٩٣- د. محمد مندور: في الميزان الجديد، دار نهضـة مصر، القاهرة، ١٩٧٣.
٩٤- د. محمد منصف القماطي: الأصوات ووظائفهـا، منشورات جامعة الفاتح، ط١، طرابلس – ليبيـا – ١٩٨٦م.
٩٥- د. محمد نجيب التلاوي: نقد المنظـور اليهـودي لتطور الشعر العربي الحديث، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٥م.
٩٦- د. محمد النويهي: قضية الشعر الجديـد – مكتبـة الخانجي – ط٢ القاهرة، ١٩٧١م.
٩٧- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب فـي الشوقيات، منشورات الجامعة التونسـية، تـونس، ١٩٨١ م.
٩٨- محمود عباس العقاد: اللغـة الشـاعرة، القـاهرة، ١٩٦٢م.

٩٩- د. محمود علي السمان: أوزان الشعر الحر وقوافيه – طنطا – ١٩٨٠ م.
١٠٠- محمود المسعدي: الإيقاع في السجع العربي محاولة تحليل وتحديد، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم عبدا ، تونس ١٩٩٦.
١٠١- د. مدحت الجيار: الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي- الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس – ١٩٨٤م.
- موسيقي الشعر العربي، قضايا ومشكلات، دار النديم، ط٢، القاهرة، ١٩٩٤م.
١٠٢- المرزباني (أبو عبيد ا محمد بن عمران ت ٣٨٤هـ):
- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق علي البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٥م.
١٠٣- المرزرقي (أبو علي، أحمد بن محمد بن الحسن ت ٢٤١هـ) شرح ديوان الحماسة تحقيق عبد السلام هارون، أحمد أمين، لجنة التأليف والترجمة والنشر ط١ القاهرة ١٩٥١م.

١٠٤- د. مصطفي السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشـعر العربـي الحـديث، منشـأة المعـارف بالإسكندرية، ١٩٩٧م.
١٠٥- د. مصطفي عبد الغني: البنيـة الشـعرية عنـد فاروق شوشة، الهيئة المصرية العامـة للكتـاب – القاهرة – ١٩٩٢م.
١٠٦- مصطفى عوض الكـريم: فـن التوشـيح، دار الثقافة، بيروت، لبنان (د.ت).
١٠٧- ابن منظور (أبو الفضل، جمال الدين بن محمـد بن مكرم بن منظور ت ٧١١هـ): لسان العـرب، دار صادر، ط١، بيروت، ٢٠٠٠م.
١٠٨- د. منيف موسى: الديوان النثري لديوان الشـعر العربي الحـديث، مقـدمات، مقـالات، بيانـات، منشورات المكتبة العصرية ط١ بيروت ١٩٨١.
١٠٩- ميخائيل نعيمة: في الغربال الجديـد، مؤسسـة نوفل، ط٢، بيروت، ١٩٧٨م.
١١٠- نازك الملائكة: قضايا الشـعر المعاصـر- دار العلم للملايين، ط٦، بيروت، ١٩٨١م.

- سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، الهيئة العامـة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقديـة، عـدد ٩٨، القاهرة، ٢٠٠٠م.

١١١- د. نبيل راغب: المذاهب الأدبية من الكلاسـيكية إلى العبثية، مكتبـة مصـر للطباعـة، القـاهرة، ١٩٨٤م.

١١٢- النحاس: (أبو جعفـر، أحمـد بـن محمـد ت ٣٣٨هـ): شرح القصـائد التسـع المشـهورات، تحقيق أحمد خطاب، وزارة الإعلام، بغداد ١٩٧٣.

١١٣- نذير العظمة: مـدخل إلـى الشـعر العربـي الحديث، دراسة نقدية، النادي الثقافي بجـدة، ط١، جدة، ١٩٨٨م.

١١٤- أبو هلال العسكري (الحسن بن عبد ا ت بعـد ٣٩٥هـ): الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسـى الحلبـي ط٢ (د.ت).

١١٥- ابن وهب (أبو إسحاق بن إبراهيم): البرهان في وجوه البيان، تحقيق حفنـي شـرف، مكتبـة الشباب، القاهرة ١٩٦٦م.

١١٦- د. يوسف حسين بكار: بناء القصيدة فـي النقـد العربي القديم (فـي ضـوء النقـد الحـديث) دار الأندلس، ط٢، بيروت، ١٩٨٢م.

١١٧- يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعـة، ط١، بيروت، (د. ت).

١١٨- يوسـف الشـاروني: اللامعقـول فـي الأدب المعاصر، الهيئة العامة للتـأليف والنشـر سلسـلة المكتبة الثقافية عدد ٢٢٦، القاهرة، ١٩٦٩ م.

ثالثًا: المراجع المترجمة:

1- آلان تورين: نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلي للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م.

2- أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، ترجمة سلمي الخضراء الجيوسي، الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة آفاق الترجمة – عدد ١١، القاهرة، ١٩٩٦م.

3- جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٦م.

4- جورج حنين: قصة لا مبررات الوجود، ترجمة أنور كامل، وبشير السباعي، أصوات، القاهرة، ١٩٨٧م.

5- جون كوين: النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، واللغة العليا) ترجمة، أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠م.

٦- ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصـر، وقـراءة الشعر، ترجمة عبد المقصود عبد الكـريم، الهيئـة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م.
٧- ر.م ألبيريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمـة جورج طرابيشـي، منشـورات عويـدات، ط٣، بيروت، باريس، ١٩٨٣م.
٨- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمـة جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق الترجمة، عدد ١٠، القاهرة، ١٩٩٦م.
٩- رولان بارت: لذة النص، ترجمـة فـؤاد صـفا، والحسين سـحبان، دار توبقـال، ط١، المغـرب، ١٩٨٨م.
١٠- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمـة محمـد الوالي، ومبارك حنون، دار توبقال، ط١، المغرب، ١٩٨٨م.
١١- رينية ويليك و(أوسـتين واريـن) نظريـة الأدب، ترجمة محيي الدين صـبحي، المؤسسـة العربيـة للدراسات والنشر، ط٢، بيروت، ١٩٨١م.

١٢- س، موريه: الشعر العربي الحديث(١٨٠٠-١٩٧٠م) تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة شفيع السيد، وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦م.

١٣- سوزان برنار: قصيدة النثر (من بودلير إلى أيامنا) ترجمة زهير مجيد مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق الترجمة، عدد ٢١، ط٢، القاهرة، ١٩٩٦م.

١٤- ليليان فرست، وديمين كرانت، وجلين بير: موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ج١، ج٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت (د. ت).

١٥- مالكم براد بري و(جيمس ماركفارلن): الحداثة، ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر – بغداد – ١٩٨٧م.

١٦- هنري بير: الأدب الرمزي، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات ط١، بيروت، ١٩٨١م.

١٧- هيجل: فن الشعر، ترجمة جورج طرابيشـي، دار الطليعة، ط١، بيروت، ١٩٨١م.

١٨- يورى لوتمان: تحليـل الـنص الشـعري – بنيـة القصيدة – ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م.

رابعا: الدوريات:

أ- أبحاث المؤتمرات

١- قاسم مسعد عليوة و(آخـرون): الأدب وتحـديات المستقبل، بحوث المؤتمر التاسع لأدباء مصر فـي الأقاليم، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، العدد ٣٣، القاهرة، ١٩٩٤م.

٢- د. صلاح السروي، و(آخرون): أزمة الشعر فـي مصر دراسات وشهادات، أبحاث مـؤتمر شـمال الصعيد بمصر عام ١٩٩٦م، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية عـدد ٥٢، القـاهرة، ١٩٩٦م.

٣- د. عبد القادر القط: "الحداثة في الشعر" بحث مقدم للمؤتمر الثاني لأدباء مصر في الأقاليم بالإسماعيلية ١٩٨٦م.

ب- صحف ومجلات:

١.	الآداب	مجلة	بيروت
٢.	إبداع	"	القاهرة
٣.	أبولو	"	القاهرة
٤.	أخبار الأدب	صحيفة	القاهرة
٥.	أدب ونقد	مجلة	القاهرة
٦.	الأربعائيون	"	الاسكندرية
٧.	إضاءة ٧٧	"	القاهرة
٨.	ألف	مجلة الجامعة الأمريكية	القاهرة
٩.	الأهالي	صحيفة	القاهرة
١٠.	الأهرام	صحيفة	القاهرة
١١.	التطور	مجلة	القاهرة
١٢.	الثقافة العربية	مجلة	طرابلس – ليبيا

١٣.	الجزيرة	صحيفة	السعودية
١٤.	الحوادث	مجلة	بيروت
١٥.	الرياض	صحيفة	السعودية
١٦.	الشرق الأوسط	صحيفة	السعودية
١٧.	الشعر	مجلة	القاهرة
١٨.	شعر	مجلة	بيروت
١٩.	فصول	مجلة	القاهرة
٢٠.	كلية التربية	مجلة	طرابلس-ليبيا
٢١.	المصور	مجلة	القاهرة
٢٢.	الناقد	مجلة	بيروت
٢٣.	الوفد	صحيفة	القاهرة